

23° ANNO - N. 49 - 15 NOVEMBRE 1947

Sped. in abb. post. 2° Gruppo LIRE 125

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI





Il profumo è l'espressione artistica che accentua la personalità, la pennellata che sa dare risalto in modo inimitabile al nostro gusto ed alle nostre predilezioni. Questo il motivo per cui

Sarah Churchill

nel film Universalis «Daniele Cortis», tratto dal romanzo di Fogazzaro, edizione Mondadori, per entrare maggiormente nello spirito del personaggio di «Elena di Santagiulia» ha scelto il profumo:

Ricordo d'Autunno che insieme a:

RICORDO DI PRIMAVERA * RICORDO D'ESTATE * RICORDO D'INVERNO
completa le nuovissime creazioni fuori serie

LE QUATTRO STAGIONI

N. Di. P. M. U. C.

Quattro profumi fuori serie dalla tonalità originale e raffinata intimamente uniti alla stagione di cui portano il nome, in vetri di Murano iridati, eseguiti a mano e numerati. Anche le confezioni sono decorate a mano.

COME

un libro

I SUPPLEMENTI DI «IL DRAMMA»

SONO DEI FASCICOLI CHE CONTENGONO, COME UN LIBRO, UN'OPERA CELEBRE DI TEATRO CHE, PUBBLICATA NELLA NOSTRA RIVISTA, FU PRESTO ESAURITA E RISTAMPATA



DIAMO UN ELENCO DEI SUPPLEMENTI CHE ABBIAMO A DISPOSIZIONE E COSTANO OGNUNO CENTO LIRE

N. 2 - DEBENEDETTI E ZORZI: *LA RESA DI TITT*,

commedia in tre atti ★ N. 8 - BONELLI E DE BENEDETTI: *L'UOMO CHE SORRIDE*, commedia in tre atti

★ N. 9 - GIOVANNI CENZATO: *HO PERDUTO MIO MARITO*, commedia in tre atti ★ N. 12 - GUGLIELMO

GIANNINI: *GRATTACIELI - MIMOSA*, due commedie in tre atti ciascuna ★ N. 13 - EUGENIO O'NEILL:

IL LUTTO SI ADDICE AD ELETTRA, trilogia tragica in tre parti e quattordici quadri ★ N. 15 -

EUGENIO O'NEILL: *ANNA CHRISTIE*, commedia in quattro atti; seguono, nel medesimo fascicolo, i due

drammi marini in un atto ciascuno: *LA LUNA DEI CARAIBI - VIAGGIO DI RITORNO* ★ N. 16 - ALLING-

TON MARTIN: *CATENE*, commedia romantica in un prologo e tre atti ★ N. 17 - MICHELE CARAMELLO:

LE TRE MARIE, commedia in tre atti.

Da questo annuncio è stato tolto il «Supplemento n. 14» contenente: MOSCA: «EX ALUNNO», perchè esaurito.



*Basta
super scegliere*

*E VI ACCORGERETE CHE
CON CENTO LIRE POTETE
AVERE L'INTERA TRILOGIA
TRAGICA DI EUGENIO*

*O'NEILL: IL LUTTO SI ADDICE AD ELETTRA,
COME PURE ALTRE OPERE TRA LE MAGGIORI DELLA
LETTERATURA DRAMMATICA DI GRANDE SUCCESSO*

NOVITÀ MONDADORI

Pirandello

NOVELLE PER UN ANNO

VOLUME I di pagine 728 L. 1.600

VOLUME II di pagine 736 L. 1.600



Le vecchie edizioni delle Opere di Luigi Pirandello (e cioè i due volumi di Novelle, i due di Romanzi e i dieci del Teatro) non saranno più ristampate nella veste precedente. La nuova ristampa, omogenea e definitiva, sarà formata da dieci volumi "Omnibus", di cui quattro di NOVELLE, due di ROMANZI e quattro del TEATRO ★ Sono usciti i due primi volumi dei quattro che raccoglieranno le Novelle. È imminente l'uscita dei primi due del Teatro.



ARNOLDO MONDADORI EDITORE

LIBRERIA TEATRALE

CESATI

MILANO - VIA S. TOMASO, 4

*

Al Casino Municipale di S. Remo ROMANO CALÒ, NELLA BONORA, RENATA NEGRI, GINA SAMMARCO, GIORGIO PIAMONTI ed altri, hanno interpretato

LE VIE DEL CUORE

COMMEDIA IN TRE ATTI DI
DARIO CESARE PIPERNO

RIPORTANDO
UN GRANDE SUCCESSO

*

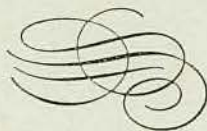
IL VOLUME
È IN VENDITA ALLA LIBRERIA
CESATI, AL PREZZO DI L. 175

INDICE DEI FASCICOLI ARRETRATI

Le continue, insistenti richieste di fascicoli arretrati (Prima Serie) ci hanno indotti a pubblicare un «Indice» dei numeri che abbiamo ancora disponibili. Questa specie di catalogo, che il lettore interessato conosce già dai precedenti nella sua disposizione (numero, data, titolo dell'opera, autore, specifica) porta, questa volta, anche il prezzo di ciascun fascicolo. Noi abbiamo sempre dato gratuitamente questo «Indice», ma chi desidera il nuovo già pronto, dovrà inviarci un'oblazione a beneficio della nostra sottoscrizione per la Casa di riposo degli Artisti Drammatici. Non è una speculazione, come si vede, ma un richiamo ai nostri lettori per associarli nella nostra opera di bene.

TEATRO

RACCOLTA DI COMMEDIE DI OGNI EPOCA, DIRETTA DA LUCIO RIDENTI



SONO GIÀ STATI MESSI IN VENDITA VENTOTTO VOLUMI, DEI QUALI DIAMO L'ELENCO

N. 1. COMMEDIA DELL'ARTE, canovacci inediti raccolti e presentati da Anton Giulio Bragaglia - N. 2. LA VITA E' UN SOGNO di Calderon de la Barca, versione di Corrado Pavolini, Cesare Vico Lodovici e Giulio Pacuvio. Presentazione di Corrado Pavolini - N. 3. L'OPERA DEI MENDICANTI (L'opera dei quattro soldi) di John Gay (1728), versione e presentazione di Vinicio Marinucci - N. 4. LA CASA NOVA di Carlo Go.doni, versione italiana dal dialetto e presentazione di Renato Simoni - N. 5. GLI SPIRITI di L. Tol'stoi, versione e presentazione di Lorenzo Gigli - N. 6. LA MALQUERIDA di Giacinto Benavente, versione e presentazione di Ruggero Jacobbi - N. 7. L'EGOISTA di Carlo Bertolazzi, presentazione di E. Ferdinando Palmieri - N. 8. LE METEMPSICOSI DI YO TCHEOU di Ju-pe-tuen, versione e presentazione di A. G. Bragaglia - N. 9. NANA' d Emilio Zola, versione e presentazione di Lina Costa - N. 10. LA TRILOGIA DI LUDRO di Francesco Augusto Bon, presentazione di Gigi Michelotti - N. 11. LA VENEXIANA di ignoto cinquecentista, presentazione di Emidio Lovarini - N. 12. CLAVIGO di G. W. Goethe, versione e presentazione di A.essanda Scalero - N. 13. LA TRAGEDIA DI AMLETO PRINCIPE DI DANIMARCA di Shakespeare, versione e presentazione di Alessandro De Stefanì - N. 14. LE MISERIE 'D MONSSU' TRAVET di Vittorio Bersezio, versione italiana (col testo piemontese accanto) e presentazione di Renzo Laguzzi - N. 15. E' BUONO? E' MALVAGIO? di Denis Diderot, versione e presentazione di Lorenzo Gigli - N. 16. RAPPRESENTAZIONE DI «SANTA» ULIVA di Anonimo del secolo XV e presentazione di Andrea Lazzarini - N. 17. LA NOTTE VENEZIANA ovvero LE NOZZE DI LAURETTA di Alfred De Musset, versione e presentazione di Gino Damerini - IL CANDELIERE di Alfred De Musset, versione di Aido Franci - N. 18. GRINGOIRE - LE FURBERIE DI NERINA di Teodoro de Banville, versione e presentazione di Giovanni Marcellini - N. 19-20. L'AJO NELL'IMBARAZZO - DON DESIDERIO DISPERATO PER ECCESSO DI BUON CUORE di Giovanni Giraud, presentazione di Lucio Ridenti - N. 21. LA FOLLE GIORNATA ovvero IL MATRIMONIO DI FIGARO di P. A. Caron di Beaumarchais, versione di Gino Damerini e presentazione di Renato Simoni - N. 22. RICCARDO III di Shakespeare, versione di Odoardo Campa - N. 23. LA CARROZZA DEL SANTO SACRAMENTO - LA DONNA E' IL DIAVOLO - L'AMORE AFRICANO - IL CIELO E L'INFERNO di Prosper Mérimée, versione e prefazione di M. Damerini Bressan - N. 24. SACUNTALA di Calidasa, versione e presentazione di Giulio Pacuvio - N. 25. IL DISSIPATORE di Ferdinand Raimund, versione e presentazione di G. e F. Di Giammatteo - N. 26. LA VERITA' SOSPETTA di Juan Ruiz De Alarcón, versione e presentazione di Piero Raimondi - N. 27. HINKEMANN di Ernst Toller, versione di L. e V. Pandolfi, con un saggio introduttivo di Vito Pandolfi - N. 28. IL POVERO A CAVALLO di George S. Kaufman e Marc Connelly, versione di Vinicio Marinucci.

SONO ESAURITI I VOLUMI: N. 1-2-3-4-5-6-7-8-9-13

IMMINENTE I VOLUMI N. 29 E 30 DI

TEATRO

RACCOLTA DI COMMEDIE DI OGNI EPOCA DIRETTA DA LUCIO RIDENTI

CONTENGONO

LA DAMA BOBA (LA SCIOCCA)

COMMEDIA IN TRE ATTI DI
LOPE DE VEGA

1562-1635

PRIMA VERSIONE E PRESENTAZIONE DI PIERO RAIMONDI

Questa commedia — una delle più famose del repertorio loplaniano — si imposta sul vecchio tema dell'amore che risveglia l'intelligenza negli sciocchi: ma l'arte briosamente vivace e genialmente fantastica di Lope sa dare al tema una spiccata originalità di sviluppo ed una comica dinamicità di azione. L'indimenticabile figura di Finea, la «boba», vive attraverso la commedia con intensa ricchezza psicologica ed emotiva, passando da toni caricaturalmente comici a venature intime di sentimento, tanto che basterebbe — da sola — a giustificare il grande successo del lavoro. Lope ha dato con questa commedia una delle prove più schiette ed alte della sua eccezionale personalità di scrittore teatrale. La traduzione che presentiamo è la prima che appare in Italia ed è condotta sull'edizione critica del manoscritto.

ANTONY

DRAMMA IN CINQUE ATTI DI
ALESSANDRO DUMAS

PADRE: 1803-1870

VERSIONE E PRESENTAZIONE DI ALESSANDRO DE STEFANI

Antony è il grido più appassionato e spontaneo del Romanticismo; *Antony* è la bandiera di Alessandro Dumas. Gli altri spiegavano in prefazioni e chiose (Hugo; De Vigny) i loro intenti: Dumas non spiegava; dimostrava. Egli combatteva due rivoluzioni: per le strade per cacciare Carlo V, e nelle lettere per l'avvento del nuovo credo. Dumas era il solo che passava dalla penna al moschetto con uguale disinvoltura, ed a volte credeva di scrivere una pagina di storia quando sparava, o sparava anche con la penna. Tutta la vita di Dumas è un atto di Romanticismo. La sua rivolta contro la società è *Antony*, scritto in una frenesia improvvisatrice, in pochi giorni. Amore e morte, i due temi fondamentali, sostengono i cinque rapidi e brevi atti che conservano ancora il brivido di un non spento calore.

La sera del 3 maggio 1831, *Antony*, interpretato dal giovane Boccage, fece andare in estasi le donne di Parigi, che sognarono tutte di poter incontrare nella loro vita un pallido fatale amante di quel temperamento: tutto cuore ed eroismo. L'entusiasmo fu grandissimo. Non ancora trentenne, Dumas, aveva riportato il più grande successo teatrale che Parigi ricordasse; ed il famoso finale « mi resisteva, l'ho assassinata » fece andare in visibillio tutti i romantici.



*Alle gentili lettrici di
«Il Dramma» la mia
gratitudine* FRANCESCHI

* Voglio ringraziare, voglio baciare, le lettrici di IL DRAMMA le quali approfittando della vendita straordinaria dei miei esperimenti di calze "Mille Aghi Nylon" mi hanno incoraggiato a perseverare riconoscendo le mie "Nylon, Mille Aghi" le migliori calze del mondo. Io debbo questo lavoro tanto nobile e tanto severo, questo poema fiammeggiante di fuoco solare, queste guaine che rivestono come una carezza le gambe femminili, alle gentili lettrici di IL DRAMMA.

* Prezzo delle calze Mille Aghi perfette
(ogni vendita viene consegnata in artistico cofanetto)

Mille Aghi Atomiche (seta pura) il paio L. 1000
Mille Aghi Grand'Hôtel (Nylon) " " 2000

CONFEZIONE A TRITTIICO

Mille Aghi Atomiche (seta pura) trittico L. 1500
Mille Aghi Grand'Hôtel (Nylon) " " 3000

Colori di ultima moda: NUBE D'ORO - TERRA
D'OMBRA - FUMO DI LONDRA - NERO EBANO

UNICO NEGOZIO DI VENDITA
PILADE FRANCESCHI
VIA MANZONI, 16 - MILANO

Per riceverle in tutta Italia, franco di porto, o farle giungere di sorpresa al domicilio di una donna, sempre contenute nell'artistico cofanetto, inviare l'importo a mezzo cartolina vaglia postale, o bancario; oppure servirsi del Conto Corrente Postale N. 3/32285, aggiungendo (da uno a sei capi) L. 50 per le spese postali.

I CAPOLAVORI

COLLANA DELLE OPERE TEATRALI DI AUTORI DI RISONANZA MONDIALE DIRETTA DA LUCIO RIDENTI

IBSEN

IN EDIZIONE COMUNE

ha già raggiunto quattro edizioni: 1^a marzo 1945; 2^a aprile 1945; 3^a maggio 1945; 4^a settembre 1946.

Poche volte un volume di opere teatrali ha avuto maggiori consensi di studiosi e più largo interesse di pubblico. Quattro edizioni in così poco tempo costituiscono un successo editoriale tra i più significativi: vuol dire che il volume era desiderato ed atteso; dimostra una perfezione editoriale della quale siamo orgogliosi. Ricordiamo le opere del grande norvegese che il volume stesso contiene:

La commedia dell'amore (1862) - *Brand* (1866) - *Peer Gynt* (1867) - *Le colonne della società* (1877) - *Casa di bambola* (1879) - *Spettri* (1881) - *Un nemico del popolo* (1882) - *L'anitra selvatica* (1884) - *Rosmersholm* (1886) - *La donna del mare* (1889) - *Edda Gubler* (1890) - *Il costruttore Solness* (1892) - *Il piccolo Eyolf* (1894) - *La lega dei giovani* (1896) - *Quando noi morti ci destiamo* (1900).

Ogni opera è preceduta da una introduzione, e la presentazione generale «Ibsen e l'Italia», dotta ed esauriente, è dovuta a Lorenzo Gigli. Il volume in edizione comune costa 1500 lire.

*

IBSEN

IN EDIZIONE DI LUSSO

Del volume sono stampate, sulla prima edizione, un limitato numero di copie per gli amatori del libro. Ne abbiamo ancora pochissime a disposizione del pubblico. Si tratta di cosa pregevolissima, una vera rarità bibliografica: mille pagine su carta speciale appositamente fabbricata, con nitidi caratteri ed una rilegatura da amatore in mezza pelle e fregi oro. Ogni copia porta l'*ad personam* e perciò il nome del compratore viene stampato ad ogni richiesta. Le rispettive edizioni contengono una bibliografia particolarmente interessante: sono elencate le «prime rappresentazioni dei drammi di Ibsen» nel mondo, dal 1850 al 1899; sono elencate le «prime edizioni delle opere di Ibsen», da quella di Copenaghen del 1871 ai giorni nostri. Infine, l'«Indice» è fatto con il riferimento ai singoli atti di ogni opera pubblicata. L'edizione di lusso costa tremilacinquecento lire. E' il volume più indicato come dono di Natale. Il lettore che vuole regalare un esemplare da amatore a persona che abita in qualsiasi altra città, non avrà che da indicarci il nome della persona, ordinando la copia e versando l'importo. Noi stamperemo quell'esemplare «ad personam» e faremo recapitare il libro, accuratamente spedito per posta raccomandata, avvertendo con una lettera all'interessato, del dono e del gentile donatore. Le richieste vanno indirizzate alla Società Editrice Torinese, in corso Valdocco, 2 - Torino. Per maggior rapidità e sicurezza, servirsi del C. C. Postale, intestato a Set, N° 2/6540.



TEATRO
STABILE
TORINO
Biblioteca
e Archivio

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUIGIO RIDENTI

15 NOVEMBRE 1947

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - telef. 40.443 - Un fascicolo costa L. 125 -
Abbonamenti: Anno L. 2600; Semestre L. 1340; Trimestre L. 890 - Conto cor-
rente postale 2/6540 - Estero: Anno L. 3600; Semestre L. 1840; Trimestre L. 930
Pubblicità: S.I.P.R.A., Via Arsenale 33 - tel. 52.521 - Off. concess. tel. 48.416 - 48.417

Per un amico. ✱ Il commediografo Luigi Chiarelli, al quale siamo legati da antica ed affettuosa amicizia, è ammalato da un anno: una paralisi lo immobilizza nel suo letto di dolore. A conforto delle sue sofferenze, noi gli diciamo pubblicamente il nostro augurio di grandissimo bene. E poiché la speranza è più forte della sofferenza stessa, non possiamo nemmeno pensare che Luigi Chiarelli — il carissimo Gigi dei nostri anni giovanili — non debba e non possa guarire. Guarirà certamente, ritornerà alla sua arte ed al suo lavoro, dimenticando questa paurosa parentesi buia.

Luigi Chiarelli è il primo commediografo d'Italia, dopo la scomparsa di Pirandello. Una recente espressione di Thomas Mann « il dramma di domani dovrà seguire le grandi vie tracciate da due autori italiani: Pirandello e Chiarelli » ha confermato, come già aveva fatto ampiamente Manlio Lo Vecchi Musti, con la sua opera critica e biografica sui due autori italiani, il riconoscimento dei valori del nostro teatro novecentesco. Teatro che parte, appunto, per strade diverse ma con uguale espressione creativa, da Pirandello a Chiarelli. Forse, non pochi connazionali saranno sorpresi di questo, ma i due autori hanno il posto che loro compete nella considerazione universale, ed un giorno lo si riconoscerà anche da noi senza riserve mentali. La critica disserta ancora oggi — dopo trent'anni — sulla « grandezza del Maestro » e Pirandello è rimasto nella comune coscienza al punto di prima, o quasi: un enigma, esattamente come trent'anni fa, e lo si applaude senza comprenderlo. A Roma, poche settimane

fa, per « Così è (se vi pare) »; a Milano, poche settimane fa, per « I giganti della montagna » applausi larghi e denti stretti. A Luigi Chiarelli, invece, è toccata, da noi, sorte ancora peggiore: lo si è lasciato dimenticare. Per il creatore della più originale commedia italiana dopo la cinquecentesca « Mandragola » è ingrato ed ingiusto. « La maschera e il volto » si rappresenta continuamente in Europa ed America; abbiamo sulla tavola le foto della più recente rappresentazione a Varsavia, e Franzero ci scrive che a Londra è stata ripresa « La maschera ». Purtroppo la commedia è sempre nelle mani di quell'impresario che non sappiamo per quale scammottaggio non versa neppure uno scellino a Chiarelli e che prima della guerra non versò il mezzo milione (di allora) che spettava al Nostro.

Ma Luigi Chiarelli, dal suo letto, guarda con gli occhi della mente in casa nostra, e non riesce a collocare neppure una delle sue commedie nuove. I capocomici lo hanno dimenticato? gli attori lo ignorano? Siamo forse diventati tutti crudeli? Lorenzo Ruggi, a che servono due Compagnie che vivono col denaro dello Stato, cioè dei contribuenti, se si lascia languire l'ideatore del grottesco, il pioniere della « farsa eroica », il geniale creatore di Scaramanzia? Ruggero Ruggeri, Laura Adani Sarah Ferrati, che cosa avviene, che cosa è dunque avvenuto, se non si trova volontà tempo e modo di rappresentare Chiarelli? Il pubblico dimentica facilmente; ma la colpa è nostra che per primi, tanto facilmente, lasciamo tutto cadere nel dimenticatoio. E nei vari piccoli teatri, i teatri delle sovvenzioni a stitilicidio, dove imperano i giovani monopolisti della cultura mondiale che chiamano maestro Paolo Grassi, sanno che il primo autore italiano è Luigi Chiarelli?

Nell'attesa che sui nostri grandi palcoscenici si rappresenti una nuova opera di Luigi Chiarelli, la Radio Italiana — che si propone di mettere in onda, in questa stagione teatrale, nuove commedie di autori italiani, come leggiamo nel proprio cartellone — incominci con un'opera nuova di Luigi Chiarelli. Questa preghiera è per Sergio Pugliese che potrà senz'altro farla approvare dal proprio direttore; mentre una preghiera rivolgiamo noi a tutte le filodrammatiche italiane — sono migliaia — perchè onorino Chiarelli, mettendo in scena una commedia di repertorio dell'illustre autore. Pubblicheremo l'elenco delle filodrammatiche che lo avranno fatto. Forse tutto ciò sarà il « balsamo sublime » per il nostro caro amico ammalato; è vero Gigi?

COLLABORATORI

CESARE GIULIO VIOLA: *POVERI DAVANTI A DIO*, tre atti ✱ MAURICE MAETERLINCK: *IL DOLORE GIUNGE DALL'ALTRA PARTE*, un atto, versione italiana di Micaela De Pastrovich. Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di REMIGIO PAONE; GIGI CANE; FERNAND CROMMELYNCK; ANTON GIULIO BRAGAGLIA; VITO PANDOLFI; RENATO SIMONI; ADOLFO LOZANO BORROY; MARCEL LE DUC; JOHN H. SEYLLER; FERNALDO DI GIAMMATTEO; GINO CAIMI ✱ Disegni di BIANCONI; FRATEILI; TÒFANO; WILD ✱ Copertina: STROPPA (sintesi della commedia: *Poveri davanti a Dio*) ✱ Seguono le rubriche varie e le cronache fotografiche.

IL «GRIDO D'ALLARME»

* *Lucio Ridenti mi ha chiesto una presentazione alla mia commedia Poveri davanti a Dio. Avrebbe potuto dai ritagli dei giornali comporre in redazione uno di quei mosaici che spesso servono a redigere un lasciapassare di critica sì e no veritiero, ma tale mosaico avrebbe forse travisato il successo che la mia ultima opera ha riscosso dal pubblico di Milano. Per evitare inesatti e ingiusti rendiconti, Ridenti ha voluto che io scrivessi poche righe di prefazione. Lo ringrazio per la sua precauzione delicata.*

C'è stata, dunque, tra il giudizio della critica e quello del pubblico, qualche discordanza? Sissignori. La critica ha rispettato in genere lo scrittore: ma ha fatto le sue riserve per l'opera. Il dramma, tuttavia, è andato a gonfie vele, con folte e numerose repliche. Allora io mi domando: «Chi ha ragione? La critica o il pubblico?». Per mio conto, e l'una e l'altro. Rispetto tutte le opinioni, anche quelle che, a volte, per un certo loro linguaggio, potrebbero apparire offensive. (Ma qui entreremmo nel campo dello stile: non tutti quelli che praticano la penna usano lo spazzolino per le unghie. Ed è pur vero, che il sapone si paga, oggi, a caro prezzo in Italia).

Il pubblico! Quale pubblico? Una sera, mentre rincasavo, a tarda ora, in camionetta, ho ascoltato, non visto, i commenti di un signore, intorno a una recente novità italiana, data in un teatro romano. Il signore d'improvviso passò a parlare di Poveri davanti a Dio, e disse: «Viola si accontenta della cassetta!». Quel signore era uno del pubblico? Lo conoscevo di persona. Lo incontrai il giorno seguente, e gli dissi: «Non ho mai pensato, in trenta anni di lavoro, alla cassetta. Ma che posso farci se il pubblico gremisce il teatro a una mia novità, e applaude? Lei ha ascoltato, a Milano, la mia commedia? — No! — E allora perchè parla? Dovrebbe essere contento d'un successo italiano. E, invece, pare che le faccia dispiacere. E non sapendo come denigrare uno scrittore, gli attribuisce propositi speculativi!».

Quel signore non apparteneva al vero pubblico: a quel pubblico che va a teatro e paga il suo biglietto: e se si diverte, o ride, o piange, o si emoziona, ci torna o consiglia l'amico a recarsi allo spettacolo. Quel signore, forse, era un epatico del teatro, che sognava forse fiaschi e fischi purchè l'opera rispondesse a una sua ideale visione d'arte. Rispetto anche lui, e la sua opinione. E dica pure che «Viola si contenta della cassetta».

Io, invece, dirò che ho scritto, ormai, venti commedie, che si rappresentano in Italia e all'estero. E credo di non aver disonorato con la mia fatica la scena italiana. Dopo alcuni anni di silenzio, cui sono stati costretti i nostri autori, mi sono riaffacciato alla ribalta e ho detto la mia parola. Questa parola ha trovato un consenso nel cuore della folla: dunque, quale che sia la forma in cui è stata detta, deve avere una sua virtù convincente. A parte ogni giudizio estetico, sul quale non intendo polemizzare, io credo di aver toccato, col mio recente dramma, talune preoccupazioni che sono nell'aria, e che rispondono a qualche problema che investe la vita morale degli uomini d'oggi. Ho messo il dito su una piaga. Ho dato un «grido d'allarme», come benissimo ha scritto Eligio Possenti sul Corriere della Sera. Non vi pare, quando altro mancasse, che questa sia cosa degna d'uno scrittore di teatro contemporaneo?

E questa ricchezza che, oggi più che mai fa, in buona o in mala fede, padroni del mondo gli uomini che la detengono, non è forse l'elemento che gravita a deformare quella che dovrebbe essere la legge che regola la giustizia? Poveri davanti a Dio è il dramma della responsabilità dei ricchi. Responsabilità dei padri di fronte ai figli: dei figli di fronte alla vita cui la irresponsabilità dei padri li ha condotti. Quando la ricchezza non conta più poichè viene spazzata da una folata purificatrice e livellatrice, per la quale padri e figli si ritrovano nudi e schietti al cospetto della propria coscienza — tutti «poveri» — ecco che l'equilibrio morale si determina nella necessità di caricarsi ognuno del proprio fardello, e di accogliere in dolorosa serenità la condanna che la vita impone. In questa epoca in cui il delitto si è fatto episodio che più non ci sorprende, e si tira all'uomo come contro l'innocente fringuello a caccia; in cui la vita — la sacra vita umana — è esposta al ghiribizzo o alla ferocia del primo che passa; e si assolvono assassini che si dovrebbero condannare, e si condannano innocenti che dovrebbero essere assolti; in questa confusione di valori morali, per la quale ogni giudizio è compromesso da forze che nulla hanno a che vedere con la giustizia, credo che la rappresentazione di quell'abisso — o d'un settore di esso — sul cui ciglio corre oggi l'umanità, sia doveroso compito dello scrittore contemporaneo.

Io seguirò su questa strada. Poveri davanti a Dio è il primo esperimento, col quale tento di mordere sulla vita d'oggi, con problemi attuali, con posizioni in cui tutti gli spettatori possano riconoscersi. Non so se in questa prima prova io mi sia espresso pienamente. Non vuol dire: il primo segno c'è. Verranno col tempo gli altri.

Voglio ringraziare l'«Istituto nazionale del dramma italiano», che ebbe fede nella mia opera, ed ha fede nella vitalità del nostro teatro. Giunga a Ruggero Ruggeri, cui questo dramma è dedicato, e a tutti i suoi attori, il mio grato saluto.

Cesare Giulio Viola

POVERI D'AVANTI A DIO

TRE ATTI DI CESARE GIULIO VIOLA

A RUGGERO RUGGERI

LE PERSONE

GIORGIO STEVENS — ALICE STEVENS, sua moglie — DOROTHY, loro figlia — RALPH, loro figlio — STEFANO, loro figlio — GIACOMO STEVENS, fratello di Giorgio — LOUIS DE COURSAC, marito di Dorothy Stevens — LAVERY, giornalista — RANDFELLER — LA SIGNORA CORVIN — UN MAGGIORDOMO — UN CAPO OPERAIO — OPERAI — UN USCIERE



Un sontuoso salotto nella casa del miliardario Giorgio Stevens, a New York.

(Dopo il desinare. Uomini e donne in abito da sera. Giorgio Stevens, soltanto, veste un abito scuro da pomeriggio. Quando s'alza la tela Louis De Coursac è sdraiato in una poltrona e fuma. Pausa. Dalla destra sopraggiunge Dorothy).

DOROTHY — Ah! Tu stai qui?

DE COURSAC — Come vedi...

DOROTHY — Ti annoi?

DE COURSAC — Moltissimo...

DOROTHY — Questo ti capita sempre, quando veniamo in casa di nostro padre... Vogliamo andare?

DE COURSAC — Hai parlato a tuo padre?

DOROTHY — Non ho avuto occasione... Non mi pareva che questa fosse la sera più adatta...

DE COURSAC — Allora che siamo venuti a fare?

DOROTHY — Gli parlerò domani... Andrò a trovarlo in fabbrica... Qui, sai, stasera...

DE COURSAC — Già, stasera... E' l'ultima volta che mi ci prendete... Da stasera, stop... Io capisco che si festeggi un compleanno, un onomastico, il

Natale, la Pasqua, la fondazione della Repubblica degli Stati Uniti... Capisco che si festeggi il giorno in cui tuo padre ha messo da parte il primo milione di dollari, anche perchè a quelli ne son seguiti molti... Ma, ogni anno, al ventotto settembre, assistere alla rievocazione di lui che torna a casa in «tuta» con la borsa dello stagnaro sulle spalle: di tua madre che ogni mattina si reca alla lavanderia: di te che porti gli zoccoli: dei tuoi fratelli, eccetera, eccetera... Mi pare una cosa umiliante... Si fa tanto per salire... E quello ogni anno torna al primo gradino... (Con altro tono) Beh! Del resto son cose che non mi riguardano... Mi riguarda invece... Siamo al ventotto del mese, le «Atlantic» non c'è pericolo che salgano... Perchè, sai, sempre fortunato io... Se le avesse giocate tuo padre...

DOROTHY — Mio padre non le avrebbe giocate... (Interrompendo il discorso) Taci: c'è zio Giacomo...

DE COURSAC — Ora ci voleva anche zio Giacomo... (Entra dalla sinistra Giacomo Stevens).

GIACOMO — Buona sera, Dorothy... (Stringe la mano affettuosamente a Dorothy, e fa un cenno di saluto a De Coursac).

DE COURSAC (corretto) — Buona sera, signor Stevens...

GIACOMO — Buona sera, De Coursac...

DE COURSAC — Andiamo, Dorothy?

GIACOMO — Uscite?

DE COURSAC — Abbiamo già fatto il nostro dovere... Ora c'è una partita di bridge che ci attende...

DOROTHY — Del resto ci sei tu con papà... E c'è anche Lavery.

DE COURSAC — I due satelliti...

GIACOMO — Questo si può dire di Lavery, non di me... Vengo qui una volta all'anno, in questa giornata, dopo pranzo... E sono come una di quelle stelle che appare nel cielo una sera, ogni tanto,

tre ore: poi non la si vede più per mesi e mesi... Va, Dorothy, non voglio trattenermi... *(Entra dalla sinistra Alice Stevens. E' una bella donna, ancora fiorenti; veste con una eleganza eccessiva).*

ALICE — Oh! Ragazzi: siete pronti? Vengo con voi... Addio, Giacomo...

GIACOMO — Buona sera, Alice...

ALICE *(ai De Coursac)* — Mi date un passaggio in macchina, fino al «Metropolitan»?... Giungerò con ritardo, non vuol dire, ma almeno sentirò due atti... *(Con altro tono)* Perché, io, non vado più sola in giro... Eh! Alla larga!... *(A Giacomo)* Hai saputo?

GIACOMO — Che cosa?

ALICE — Il figlio di Randfeller... Assassinato... Non si vive più! Ma pensa: esci di casa e ti fanno la pelle...

GIACOMO — Io non so niente...

ALICE — Ma non leggi i giornali?...

GIACOMO — Io, no... Leggo riviste d'astronomia...

ALICE — A Doverly... L'hanno trovato in un fosso, lui e la sua Pakard... E' proprio la caccia ai figli della gente ricca... Perché qui si tratta dei soliti banditi... Io, quando l'ho saputo, - ognuno ha i suoi ragazzi - il mio Ralph, mi è parso di vedere il mio Ralph, proprio come se fosse toccata a lui... Ho messo in moto mezza America per aver subito notizie... Per fortuna Ralph ha telefonato in serata...

DOROTHY — Ma che idee, mamma... Ne abbiamo già parlato a tavola: dovrete esserti calmata...

ALICE — Che idee, che idee. To'... Ti accoppiano e addio... Io non porterò più i miei gioielli addosso... E si che ne ho di bellissimi... Questi che vedi al collo, tutti falsi... Certo, nella mia posizione, non posso mostrarmi in pubblico nuda e cruda...

DE COURSAK — Il bello sarebbe che un giorno credessero che sono veri...

ALICE — Sarebbe il colmo... Lasciarci la pelle per quattro pezzi di vetro... Ragazzi, andiamo... C'è Gigli che mi attende... *(A Giacomo)* E tu, con le tue stelle?

GIACOMO — Cara Alice, sono gli unici gioielli che non fanno gola a nessuno...

ALICE — Si capisce: non costano niente... Addio... Tienmi compagnia a Giorgio...

GIACOMO — Sta bene... Buona sera a tutti... *(I tre escono. Giacomo li accompagna fino alla porta, a destra. Quando si volge già entrano dalla sinistra Giorgio Stevens, Lavery e Stefano. Li segue il maggiordomo).*

GIORGIO *(che precede i due)* — Venite, Lavery... *(A Giacomo)* Oh! Giacomo... Immane tu, eh! *(A Stefano)* Ora hai visto anche lo zio Giacomo... Salutalo... *(Stefano esegue)* E va a letto... Tu sai che questo è stato un giorno di vacanza eccezionale, e che domattina alle otto dovrai già essere in collegio...

STEFANO — Sì, papà... *(Stefano saluta i presenti ed esce per la sinistra).*

IL MAGGIORDOMO — Debbo servire i liquori?

GIORGIO — Sì... Dite: c'è della grappa?

IL MAGGIORDOMO — C'è tutto ciò che desiderate...

GIORGIO — Allora: tre grappe! Va bene per voi, Lavery?

LAVERY — Grazie, sì.

GIORGIO *(a Giacomo)* — E per te?

GIACOMO — Tu sai che io bevo acqua... *(Al maggiordomo)* Acqua minerale per me...

IL MAGGIORDOMO — Sta bene...

GIORGIO — E noi, due grappe... *(Il maggiordomo s'inchina ed esce)* La grappa fa parte della cerimonia di stasera... C'era in fondo alla strada, dove abitavamo, un piccolo spaccio. Ci andavano i marinai, i facchini, gli scaricatori del porto, gli autisti... E c'era, al banco, Madama Corinne, una francese: grassa come un otre, i capelli tinti, annodati sul sommo del cranio, come una ciambellina... Rossa: con un volto tutte venuzze... La ricordo. E' morta sette anni fa... Volli pagare le spese del funerale... Perché, allora, mi faceva credito... La sera, dopo una giornata di fatica, passavo da lei, un paio di grappini, e mi rimettevo in gamba per la nottata... Quanto ho lavorato, allora...

LAVERY — E anche oggi mi pare che non vogliate smetterla...

GIORGIO — Sì, anche oggi: forse più di prima: perché, oggi, forse potrei riposarmi... Ma come si fa: è un vortice: quando ci sei dentro... Ma è bellissimo... Del resto tutta la colpa è vostra, caro Lavery...

LAVERY — Già: voi date sempre a me la colpa della vostra fortuna. *(Al maggiordomo che, intanto, è tornato e ha servito la grappa e l'acqua minerale)* Volete portarmi quell'involto che ho lasciato in anticamera? *(Il maggiordomo s'inchina ed esce).*

GIORGIO — Che c'è?

LAVERY — Niente... Una cosa che spero vi sarà gradita... Una piccola sorpresa per voi, Giorgio... E ve la presento ora che siamo soli... *(Il maggiordomo reca l'involto)* Grazie. *(Il maggiordomo esce).*

GIORGIO — Vediamo...

LAVERY *(apre l'involto e ne trae una scatola che contiene una teca di vetro, fra le cui lastre è chiuso un foglio di giornale)* — Sono riuscito a procurarmi il numero del giornale dove fu pubblicata la mia intervista, con le due vostre fotografie...

GIORGIO — Oh!

LAVERY — Sì... Vedete: la firma: «Antonio Lavery»... Il titolo: «Alla ricerca degli inventori»... L'ho fatto chiudere fra questi due cristalli... E' vostro...

GIORGIO — Grazie... E' un pensiero gentile... Lo terrò nel mio studio: in fabbrica...

LAVERY — Mi ha dato una certa emozione a leggerlo... Fu un'idea mia... Ero un povero croni-

sta... Ricordo che non sapevo come mettermi in luce col direttore del giornale... Un giorno stavo in un bar e ordino un whisky... Mi portano il sifone per la soda... E, osservando il sifone, dico: — Ma guarda un po'... Noi, in fondo, ci siamo abituati... Si preme questo cosino e la soda schizza dal beccuccio... Eppure... E' una cosa ingegnosa... Chissà chi l'ha inventata... D'improvviso mi guardai attorno, e osservai tutte le cose che stavano in quel bar... Dal tappo delle bottiglie per la birra, all'interruttore della luce... E vidi che noi, in fondo, vivevamo di piccole invenzioni... Allora nacque l'idea luminosa: recarsi all'ufficio dei brevetti, e controllare tutti i brevetti che erano stati depositati... E intervistare tutti gli inventori sfortunati: quelli che avevano inventato cose inutili... Divertentissimo... Quando feci la proposta al mio direttore mi guardò, mi mise la mano sulla spalla, e disse: « Voi avete fantasia... Voi diventerete un grande giornalista »...

GIORGIO — Infatti...

LAVERY — Lasciamo andare: se non fosse stato per voi...

GIORGIO — E anche io debbo dire: « Se non fosse stato per voi! ». (*Guardando la pagina del giornale*) Forse starei ancora come son qui, con la cassetta a tracolla, a controllare di giorno i contatori del gas, e a sognare sogni impossibili la notte... Ero molto magro... E' logico... Tutto il giorno in moto, e la notte non dormivo... Vi ricordo: sulla soglia di casa mia, la prima volta: con quel cappelluccio calato sugli occhi e la pipetta...

LAVERY — Io avevo già preso qualche appunto per l'intervista: la vostra casa alla periferia: la vostra famiglia; la signora Stevens e i vostri tre ragazzi. Ralph aveva cinque anni, Dorothy sette e Stefano era appena nato... Un pezzo di colore... Oggi l'ho riletto; non è male... Sì, insomma... (*Leggendo il giornale*) « Ecco Giorgio Stevens che viene lento per la strada deserta, dopo la sua giornata di lavoro. E' un uomo alto e forte: il tipo classico del nostro operaio. Apre il cancelletto del breve giardino che recinge la sua modesta casa, lo chiude con cautela, poi si ferma, curioso per la presenza d'un estraneo... ». L'estraneo ero io...

GIORGIO — Già... Vi avevo preso per un agente della polizia in borghese... A proposito di polizia... Ma sapete che quella storia del figlio di Randfeller non ci voleva? Randfeller non è certo un mio amico... Tuttavia se penso... Hai saputo, Giacomo?...

GIACOMO — Sì, mi ha accennato tua moglie... Ma, sai, io vivo un po' fuori del mondo...

GIORGIO — Per ora si tratta d'una prima notizia... E' vero, Lavery?

LAVERY — Sì... Io ho detto in redazione che mi telefonino pel caso che sopraggiungano nuovi particolari... Ho già fatto partire in aereo un nostro inviato speciale: Kelly... Lo conoscete... Molto abile... E volevo, anzi, chiedervi, Giorgio, qual'è la

linea di condotta da seguire nei nostri giornali... Il fatto è importante: e avrà certo una risonanza enorme, non solo in America, ma in tutto il mondo... Io, giornalisticamente, sono per lo sfruttamento più vasto e clamoroso... Sarà per la passione al mio mestiere... Ma dati i rapporti tra voi e Randfeller, non so se sia il caso d'impegnarsi a fondo... D'altra parte certi avvenimenti, sieno pure di cronaca, se non si sfruttano a dovere...

GIORGIO — Che farà il gruppo dei giornali di Randfeller?

LAVERY — Ah! Non so... Io posso dirvi ciò che farei se stessi a capo del Gruppo Randfeller, come sono a capo del vostro...

GIORGIO — Che fareste?

LAVERY — Io, per illuminare e aiutare la giustizia, mi batterei in una campagna senza quartiere... Non è possibile che la nostra civiltà debba ancora tollerare questo brigantaggio che si adopera specialmente a colpire le maggiori personalità del nostro mondo economico, politico, finanziario...

GIORGIO — Già!... Conoscevatelo Mix Randfeller?...

LAVERY — No... E voi?...

GIORGIO — Ah! No... Ma avete sentito come se ne parlava a tavola: da Dorothy, da mio genero, da mia moglie, che vivono la cosiddetta vita di mondo?... Un ragazzaccio... Ora Randfeller corre il rischio di vedersi ribollire tutta una serie di rivelazioni intorno alla vita di suo figlio: il che non so se possa fargli piacere... Tranne che non vogliono presentarlo come un santo... Tutto è possibile... E a questo potrebbero servire i suoi giornali...

LAVERY — E i nostri?

GIORGIO — La verità! Obiettivi... Basterà essere obiettivi... Randfeller non lo fu nei miei riguardi in altre occasioni... Ma non importa... Lì si trattava d'una lotta tra vivi: qui c'è di mezzo un morto... E' vero, Giacomo? Dicci la tua opinione...

GIACOMO — Io? Non saprei: io prescindo dalla persona di Randfeller, industriale, milionario, eccetera... Se gli hanno ucciso il figlio quest'uomo soffre lo stesso dolore che soffrirebbe un povero operaio... Quindi penso che, di fronte a questo dolore, è poco essere obiettivi: bisogna stargli a fianco con una generosità senza limiti... Forse mi sbaglio, ma questo è il mio pensiero...

GIORGIO — E' giusto... Questa è la direttiva da seguire...

LAVERY — Allora?

GIORGIO — Affiancare Randfeller... Anzi: a parte ciò che scriveremo domani nei nostri giornali, è bene che io mi faccia vivo con lui... (*Suona il campanello. Appare il maggiordomo.*)

IL MAGGIORDOMO — Comandi?

GIORGIO — Carta e matita...

IL MAGGIORDOMO — Subito... (*Esce.*)

GIORGIO (*a Lavery*) — Vi prego: stendete voi un telegramma... (*Il maggiordomo ritorna con carta e matita, poi subito esce.*)

LAVERY (*dopo un po' di tempo*) — Dunque... Dunque... Un telegramma di condoglianze...

GIORGIO — E già!

LAVERY (*scrivendo*) — Ecco: « Leggo grave sciagura che colpisce voi vostra famiglia prego accogliere mie vivissime condoglianze ». Vi va?

GIORGIO — Non mi pare molto originale... Ma insomma...

LAVERY — Già... Gli è che quando si tratta di condoglianze o d'auguri è difficile trovare una formula nuova... Tranne che non vogliate impegnarvi in una campagna di solidarietà che inciti il governo ad un'azione energica contro la delinquenza...

GIORGIO — Sì... Ma bisognerebbe credere nel governo....

LAVERY — Voi non ci credete?

GIORGIO — Io? No! Credo, invece, nella delinquenza...

GIACOMO — Giorgio...

GIORGIO — Eh! Sì, caro... Poichè quella la conosco... Sai, quando si è vestita la tuta, è facile essersi trovato gomito a gomito con certa gente... Io, per esempio, ho conosciuto Jarry Tall: l'ho conosciuto che era meccanico in un garage di Washington...

LAVERY — Anch'io l'ho conosciuto, ma quando era già diventato « l'incendiario ». Ricordo che riuscii ad intervistarlo nello Stato della Virginia...

GIORGIO — Voi avete intervistato tutti: inventori e incendiari...

LAVERY — E presidenti del Consiglio... E ambasciatori... E condannati alla sedia elettrica...

GIORGIO — Beh, insomma; l'uno va per l'altro... Dunque: Jarry Tall, che allora era un bravo ragazzo, vi assicuro che non avrebbe ucciso una mosca... Ricordo che le prime prove per la mia ruota Stevens, io le facevo sulle automobili che stavano nel garage dove era impiegato Jarry Tall... E lui mi aiutava, di notte... Era intelligentissimo: era l'unico a credere che quella ruota avrebbe avuto un avvenire... Poi finirono i risparmi ed io rimasi in asso con le mie esperienze, e perdetti di vista Jarry Tall... Come sia passato alla rapina, al furto, all'incendio... Ora lo immagino sempre con una faccia da bambino, come era allora, e un fiammifero in mano...

LAVERY — A me l'ha spiegato come è giunto al fiammifero... Per una violentissima lite col proprietario d'un garage... Per uno schiaffo... Si vendicò incendiandogli lo stabile... Da allora ci ha preso gusto e s'è specializzato, il che corrisponde a uno dei caratteri della civiltà moderna...

GIORGIO (*come a sè stesso*) — Ma il punto di partenza c'è... Era un ragazzo abbandonato a se stesso... Non aveva nè padre nè madre... Me lo ricordo...

LAVERY — Allora?

GIORGIO — Passate al telefono il telegramma, vi prego...

LAVERY — Vado subito... (*Esce*).

GIORGIO (*molto affettuosamente al fratello*) — E tu?

GIACOMO — Caro Giorgio, tu ogni anno arricchiisci d'un nuovo strumento la mia baracca... Ora, con gli ultimi canocchiali che ho montato in questi giorni, credo che la nostra specola sia una delle più attrezzate del mondo...

GIORGIO — Beh! Sono contento...

GIACOMO — Ti sarà costata moltissimo... E a volte mi dico: « Ecco, lui fatica giorno e notte ed io sto qui a contemplare le stelle... Sai che ho pensato? Se riesco a scoprire una stella, la chiamerò Giorgio Stevens... ».

GIORGIO — Sarebbe una stella con un nome maschile... E' vero che ce n'è qualcuna...

GIACOMO — Eh! Diamine... Sirio...

GIORGIO — Chi era Sirio?

GIACOMO — E' il nome d'un cane...

GIORGIO — E allora se c'è il nome d'un cane ci può stare anche il mio... Scopri la stella... E non farti scrupolo... Basta che esca, ogni giorno, un certo numero di ruote in più dalle mie fabbriche, perchè io possa fornirli, ogni anno, di tutti gli strumenti che ti occorrono... E che sono di fronte alle migliaia che ogni giorno si mettono a correre per le strade del mondo con il mio nome sbalzato nel loro giro... Corri, corri, corri... Chilometri a non finire... Ed io a correre dietro di loro... Non ti danno il tempo di voltarti a guardare ciò che accade intorno a te... L'altro giorno un impiegato che sta al nostro ufficio-statistica aveva preparato una di quelle pagine di reclame... Scemenze... Ma, insomma, era tale la ridda delle gomme, dei bulloni, dei mozzi, dei raggi, che a un certo punto gli dissi: « Per carità, fermatevi!... qui si tocca il moto perpetuo... ». (*Con altro tono*) Eppure certe sere, Giacomo, vorrei tornare come ero allora... Ti ricordi? Quelle passeggiate sul fiume, alla domenica? Senza un soldo in tasca...

GIACOMO — Ti capisco...

GIORGIO — Perchè mi capisci: sentiamo...

GIACOMO — Sai: io faccio una vita diversa dalla tua, e spesso mi dico, pensando a te...

GIORGIO — ...che infelice, con tutti quei dollari...

GIACOMO — No... Dico: « Giorgio ormai è come un vaso d'acqua saturo di sale... Il sale s'ammassa solido sul fondo, e Giorgio seguita a versare sale sale sale... ».

GIORGIO — In altri termini sarei troppo ricco...

GIACOMO — No... Ma puoi col danaro allungare di un'ora la tua giornata? Puoi mangiare più di tre volte al giorno?

GIORGIO — Sissignore...

GIACOMO — Come?

GIORGIO — Allungo la mia giornata perchè ho il mezzo di sfruttare i miei minuti al cento per cento... E mangio più di tre volte al giorno perchè non mangio soltanto per me, ma per nostra madre, per nostro padre, e per tutti gli altri Stevens che ci hanno preceduti e che hanno fatto la fame...

Noi che veniamo dalla gavetta abbiamo una fame arretrata di generazioni... Pensa se io potessi convocare a banchetto tutti i nostri antenati poveri, e tutti i loro amici... Ecco, come si moltiplicano i miei pasti: mi nutro per tutti loro! (*Con altro tono*) Ed ecco perchè quando mia moglie e i miei figli si divertono, si coprono di bei vestiti, non badano a spese, io vedo in loro saziarsi secoli di miseria, di rinunce, di desideri... E lascio fare... A questo, forse, serve il danaro...

GIACOMO — Ma tu quanto ne godi?

GIORGIO — Ah! Io? Niente... Una macchina mi porta alle sette del mattino in fabbrica, e mi rideposita alle sette di sera alle soglie di casa... Alle dieci a letto, e l'indomani si ricomincia... Ma sai che, a pensarci, è un bel divertimento?

GIACOMO — Eh! Dico io...

GIORGIO — Senti a me: stai meglio tu con le stelle... (*La conversazione è interrotta dall'arrivo di Ralph Stevens. E' un bel ragazzo, elegantissimo: indossa un vestito chiaro, sportivo.*)

RALPH — Buona sera...

GIORGIO — Oh! Ralph... Ce l'hai fatta a venire... Grazie del telegramma...

RALPH — Tanti auguri, papà... Buona sera, zio.

GIORGIO — Meno male! Ti sei ricordato che questa è una giornata in cui voglio che tutta la famiglia mi stia intorno... Sei giunto con un po' di ritardo, ma insomma...

RALPH — Sarei giunto per l'ora del pranzo, ma una « panne »...

GIORGIO — Non ti sarà mica scoppiata una gomma...

RALPH — No: le gomme Stevens non scoppiano... Mi si è rotto il tubo della benzina...

GIORGIO — Chissà a che velocità andavi...

RALPH — Se si toglie la velocità all'automobile... E la mamma? E Dorothy?

GIORGIO — Tutti fuori, come al solito... Anche tu, naturalmente, ti cambi ed esci...

RALPH — No... Sono un po' stanco... faccio un bagno... (*Ralph suona un campanello: appare il maggiordomo*) Fatemi preparare un bagno...

IL MAGGIORDOMO — Subito... (*Il maggiordomo fa per uscire. S'incontra in Lavery, gli cede il passo.*)

LAVERY — Fatto... Buona sera, Ralph... Ho telefonato al giornale... Kelly ha già trasmesso una prima colonna di cronaca...

RALPH — Di che si tratta?...

LAVERY — Dell'assassinio di Mix Randfeller...

RALPH — Ah!

LAVERY — Tu lo conoscevi, è vero?

RALPH — Lo conoscevo... E dove l'hanno accopato?

GIORGIO — Ma non hai letto la prima notizia sui giornali del pomeriggio?

RALPH — Sì... Ma Kelly... Che dice Kelly? L'avrete mandato sul posto come inviato speciale...

LAVERY — Non so con precisione... So che ha promesso per la notte nuovi particolari... Anzi io, se permettete, vi lascio e corro in redazione, per

vigilare personalmente la cosa... E' un fatto di cronaca che minaccia di prendere vaste proporzioni... Arrivederci, caro Giorgio... La linea di condotta per il momento è quella che abbiamo decisa, vero?

GIORGIO — Assolutamente...

GIACOMO — E anche io ti saluto... (*Guarda l'orologio*) Tanto: son quasi suonate le dieci... E tu, a quest'ora, vai sempre a letto... Grazie ancora di tutto...

GIORGIO — Addio, Giacomo...

GIACOMO — E se scopro una stella...

GIORGIO (*ridendo*) — D'accordo... (*Lavery e Giacomo, dopo aver stretto la mano a Giorgio ed a Ralph, escono dalla destra. Pausa, poi Giorgio si rivolge a Ralph*) E tu?

RALPH — Mi sdraio un po' qui... (*Si abbandona con una qualche pigrietta sopra una poltrona.*)

GIORGIO — Ma non avevi ordinato un bagno?

RALPH — Sì... Vuol dire che se ne avrò voglia... Per ora mi sdraio un po' qui...

GIORGIO — Grazie...

RALPH — Di che?

GIORGIO — Grazie dell'onore...

RALPH — Perchè?

GIORGIO — Perchè mi pare che dal giorno in cui hai acquistata la libertà di uscire la sera, è la prima volta che a quest'ora ti veggo seduto su questa poltrona... Non credere che mi faccia dispiacere... Anzi... Soltanto mi fa tanta meraviglia che sento il dovere di ringraziarti...

RALPH — E' un rimprovero, questo?

GIORGIO — No: è una constatazione... Del resto non sarebbe giusto che voi giovani vi infilaste a letto, come faccio io, all'ora in cui vanno a dormire le galline... Di un po': non ti senti bene?...

RALPH — No... sto benissimo... Ma sai, quattrocento chilometri di automobile a tutta andatura... Anche quando ci si è abituati... Ho la testa che mi ronza come un alveare...

GIORGIO — Bevi qualche cosa: ti farà bene...

RALPH — Hai ragione... (*Suona il campanello. Appare il maggiordomo*) Un whisky...

IL MAGGIORDOMO (*s'inchina ed esce*).

RALPH — Ma se tu devi andare a letto, non preoccuparti di me...

GIORGIO — Io? Fumo un sigaro e ti fo compagnia finchè non ti sarai deciso a fare il bagno... (*Giorgio prende da una scatola un grosso avana: lo accende mentre il maggiordomo rientra col whisky. Ralph tracanna il bicchiere d'un sorso. Il maggiordomo esce lasciando sul tavolino la bottiglia del whisky, il sifone, ecc.*)

RALPH (*con altro tono*) — E quale sarebbe la linea di condotta da tenere per la morte di Mix Randfeller?

GIORGIO — Morte? Pare che l'abbiano ammazzato...

RALPH — Beh! Insomma, è sempre morto...

GIORGIO — Tu lo conoscevi bene?

RALPH — Sì: era un bravo ragazzo...

GIORGIO — Che vuol dire un bravo ragazzo?

RALPH — Un ragazzo che non dava fastidio a nessuno...

GIORGIO — Beh! Questa potrebbe anche essere una qualità: negativa, sì, ma una qualità... Io ho telegrafato a suo padre per fargli le condoglianze...

RALPH — Ah! Sì?!...

GIORGIO — Sì, mi è parso doveroso, anche se tra me e suo padre non è mai corso buon sangue... In compenso tra te e Mix, a quanto mi dicono, credo che corressero rapporti di vero cameratismo.

RALPH — Eravamo buoni compagni... Sai: quando si è soci degli stessi clubs, si vive nello stesso giro di persone...

GIORGIO — Anche se tra i padri ci si guardi in cagnesco, i figli possono andar liberamente sotto-braccio...

RALPH — Dovrebbero forse accapigliarsi perché i padri si azzuffano?...

GIORGIO — Dipende... Una volta tuo nonno...

RALPH — Beh! mio nonno era un'altra cosa...

GIORGIO — Sta a sentire: tuo nonno ebbe a che dire con Michel Kenney, per certi bulloni che Kenney gli aveva commissionati eppoi aveva rifiutati... Beh! La prima volta che ci incontrammo io e il figlio di Kenney si venne a una cazzottatura che, se non ci separavano, uno dei due ci lasciava la pelle... Ho ricordato questa mia avventura per dirti che noi, un po' più semplici, ragazzacci di strada, sentivamo diversamente i rapporti tra padre e figlio...

RALPH — Papà, stai in vena di prediche stasera: ci vediamo una volta tanto, e tu...

GIORGIO — Oh! Scusa... Hai ragione... (*Ralph si alza, va verso il tavolino, si serve un secondo whisky, tracannandolo anche questa volta d'un fiato. Giorgio lo osserva*) Quanti ne berrai fino all'ora in cui andrai a letto?

RALPH (*non rispondendo alla domanda del padre: con un'aria trasognata*) — Mix Randfeller quando attaccava non la smetteva più... Anche l'altra sera credo che ne abbia tracannati una dozzina... Beveva... Beveva... C'era Dolly West, accanto a lui... Sai, la divetta del Broadwaytheater...

GIORGIO — Non la conosco.

RALPH — Neppure di nome?... Una bellissima figliola... bionda... alta... Stavamo nel bar dell'Astoria... E lui ad ogni bicchiere le consegnava cento dollari perché tenesse il conto dei calici - diceva lui - che avrebbe vuotati... Alla fine voleva picchiarla, perché s'ostinava a dire che l'aveva defraudato d'un centone... (*Sorride*) Uffà... che caldo... Papà, va a letto... Buona notte...

GIORGIO — Non mi pare che ti abbia scosso eccessivamente la morte di Mix... Vedi: noi non lo conoscevamo, ma appena ce l'hanno, annunciata, ci siamo commossi e abbiamo deciso una linea di condotta nei nostri giornali di piena adesione al lutto del padre... Credo che convenga, anche a te, telegrafare alla famiglia, se ancora non l'hai fatto...

RALPH — Che bisogno c'è... Chissà quanta gente telegraferà: uno di più uno di meno...

GIORGIO — Che c'entra: è un dovere sociale... Ho telegrafato io e non telegraferesti tu?...

RALPH — Beh! Tu sei Giorgio Stevens... Io, invece, chi sono? Uno dei tanti amici di Mix...

GIORGIO — Di un po': c'era forse un po' di ruggine tra te e Mix? Anche se così fosse, di fronte alla morte... E a quella morte, poi...

RALPH — No, anzi... Si andava di perfetto accordo...

GIORGIO — E allora?

RALPH (*dopo una pausa*) — Papà, vattene a letto... Non è il caso che tu rinunci a un'ora di sonno...

GIORGIO — Ma che dici?... Forse... questa storia... Capisco; quando si è amici...

RALPH (*con una qualche concitazione*) — Già! Tu sai la vita che conduceva Mix Randfeller? Era una vita strana, pazza, frenetica! Donne, gioco: ogni sera ubriaco... Tutto ciò che voleva, così, a portata di mano... Aveva dieci automobili... E se ne avesse voluto cento, cento ne avrebbe avuto... Vita senza limiti! La sazieta di tutto... E allora la ricerca di qualche cosa che gli desse « il brivido »: così diceva: « il brivido »...

GIORGIO — Che cosa?

RALPH — Già: tu non puoi capire... Tu vivi una vita...

GIORGIO — No, seguita: m'interessa... Hai fatto male, anzi, a non parlarne alla presenza di Lavery: sono dati che forse gli potevano servire, così, per una pittura d'ambiente...

RALPH — Beh! Glie li dirò poi... (*Tornando al suo linguaggio concitato, come se parlasse a se stesso*) Capisci? Se perdi al gioco, è come se non perdessi: sai che la riserva è inesauribile... Le donne? Quante ne vuoi... Basta pagare... Nulla ti è vietato... E allora ti è necessaria « qualche cosa di più », che rappresenti un interesse quale che sia: un'emozione, più forte, che scuota finalmente questa carne inerte che non vibra più...

GIORGIO — E per questo ti fai ammazzare?

RALPH — O ti fai ammazzare o ammazzi.

GIORGIO — Come?

RALPH — Pare strano, eh! Infatti! Ma tutto apparirebbe logico, conseguente, se si conoscesse la vita segreta dell'uomo. Il giorno in cui si palesa, tu ti chiedi: quello? Chi l'avrebbe mai detto! Lo vedi ben vestito, pulito, profumato, e dentro sente di cadavere! Lo vedi felice, appagato, e dentro è l'uomo più scontento del mondo...

GIORGIO — Non mi pare che Mix Randfeller avesse troppe ragioni per essere scontento del mondo. (*Ralph ora tace. Poi d'improvviso parla con un tono diverso*).

RALPH — Papà... Io non ti ho parlato di Mix: ti ho parlato di me...

GIORGIO — Beh! E' lo stesso.

RALPH (*fissando il padre: con voce rauca*) — Papà: sono io che ho ucciso Mix Randfeller...

(Giorgio è come fulminato dalla confessione del figlio).

GIORGIO — Ma che dici? Sei impazzito...

RALPH — Ieri notte, al bivio di Randem, dove l'hanno trovato nella sua automobile...

GIORGIO — E come? Perché?

RALPH — Papà... (D'improvviso, crollando, sconvolto) Salvami, salvami... Salvami, papà...

GIORGIO (ritraendosi in un primo orrore) — Va via... via... E che ti arrestino per la strada... E che facciano giustizia di te... Come vuoi che ti salvi?... E perchè dovrei?...

RALPH — Non ho che te, papà...

GIORGIO — E mi vuoi tuo complice? Ma come hai fatto?... Questa è una cosa assurda...

RALPH — E' la verità... (Come ossessionato) «Qualche cosa di più». Non ti bastano le orgie, le donne, l'ozio, il giorno che si fa notte, la notte che si fa giorno... Nulla più ti diverte: nulla ti diverte... E allora cerchi: cerchi «qualche cosa di più»... Ma che ne sai tu, di me...

GIORGIO — Niente... Oh, certo, niente... Nè voglio sapere niente...

RALPH — E allora come puoi capire...

GIORGIO — Non c'è nulla da capire...

RALPH — Eh! No: c'è da capire... Come ci si arriva, ecco: come ci si arriva... (Contraddittorio) Eppoi, dopo tanto coraggio, questa ignobile paura che mi fa battere i denti, e mi riduce come un cane frustato... E' il segno più ributtante della mia miseria: perchè questo è davvero il fallimento...

GIORGIO — Di che?

RALPH — Di tutto: di ciò che si è organizzato, qui, nella testa, lucidamente. Tutto premeditato. (Con un'ansia di liberazione e di confessione) Come ci si arriva? Così. Due mesi fa in un teatraccio della periferia, una sera, a una partita di boxe. Il sangue! Eravamo seduti ai primi posti. Una folla di marinai, di scaricatori del porto, gentaccia, urlava. La partita pareva una rissa. Si era agli ultimi rounds. E Mix, ora, con quell'uragano alle spalle che pareva dovesse travolgerci, s'era levato in piedi, e gridava anche lui, ossessionato: - Dàgli... Dàgli... - Protendeva e agitava i pugni contro il ring, come se fosse lui a pestare sugli occhi, sul naso, sul grugno di quel disgraziato che grondava rosso e barcollava sotto la scarica dei diretti. Quando quello stramazò sul tappeto, Mix mi cadde tra le braccia, sfinito. In macchina, al ritorno, tacevamo. Eravamo stanchi. Sentivo nel palmo delle mani il dolore e il segno delle unghie che mi si erano impresse nella carne, nello spasimo della lotta cui avevo assistito. D'improvviso Mix mi disse: - Dev'essere bello uccidere un uomo! - Una frase, gittata così, nel silenzio. In quelle parole è l'origine di tutto. (Passando rapido a un altro tono) Non è vero, sai, che ho avuto una panne...

GIORGIO — E perchè non sei venuto subito qui?...

RALPH — Avevo bisogno di rifare i conti... E i conti non tornano, perchè, ora, ho paura... Ho paura che mi scoprano e mi arrestino... E invece,

prima non avevo paura: per due mesi non ho avuto mai paura... Anzi: era come un'ebbrezza... (Tornando al racconto) Quella frase si concretò, si precisò, ci scopri, ci legò l'uno all'altro: divenne l'argomento della nostra vita segreta. Si andava nei circoli, nei teatri, si giocava, si ballava, e nessuno si accorgeva che, ormai, noi due eravamo due belve in agguato. Spiavamo il momento buono per il colpo maestro, che ci ponesse al riparo d'ogni insidia... Quindici giorni fa sulla via di Landspole, abbiamo fatto il primo esperimento: abbiamo freddato il meccanico d'un autotreno...

GIORGIO — Come?

RALPH — Uscendo da Landspole avevamo visto fermo un autotreno dinanzi a un bar. La via di Landspole è poco frequentata di notte. Abbiamo sopravanzato l'autotreno di pochi chilometri. Poi ci siamo appostati lungo il margine della via perchè ci raggiungesse. Come si fa a caccia: così! Curvi sul cofano della nostra macchina abbiamo simulato un guasto al motore. Quando l'autotreno ci ha raggiunti abbiamo fatto segno al meccanico che si fermasse. D'improvviso gli abbiamo scaricato contro le nostre rivoltelle. L'abbiamo lasciato lì, nella notte... L'abbiamo fatta franca... Mix sosteneva che era stato lui a colpire. La volta ventura si farà a chi è più bravo! Iersera si parte insieme da Goldwin alle otto... Cioè: lui parte nella sua macchina, ed io lo seguo con la mia... Allora un pensiero diabolico mi balena, mi ossessiona... - Ora si vedrà chi è più bravo. Ora si vedrà chi è più bravo!... - Ed io sono stato più bravo...

GIORGIO — E l'hai anche derubato...

RALPH — Per deviare le indagini... Che se ne fa d'un portafoglio il figlio di Giorgio Stevens... Che se ne fa di quest'anello... (Ralph trae dalla tasca un anello e un portafogli: li poggia sul tavolino. Giorgio li guarda, fa per toccarli, si ritrae. Entra d'improvviso il maggiordomo. Giorgio, istintivamente, si appoggia al tavolo per nascondere gli oggetti).

IL MAGGIORDOMO — C'è il signor Lavery al telefono...

GIORGIO — Ditegli che mi chiami domattina...

IL MAGGIORDOMO — Ha urgenza di parlarle...

GIORGIO — Allora, datemi la comunicazione...

IL MAGGIORDOMO — Subito. (Esce).

GIORGIO — Nascondi questa roba...

RALPH — Non importa... (Giorgio prende il portafogli e l'anello, apre il cassetto del tavolino, nasconde gli oggetti. Il maggiordomo rientra, innesta l'apparecchio telefonico a una presa. Esce).

GIORGIO (al telefono) — Pronto... Pronto... Oh! Lavery... Sono ancora desto, sì!... Non potete per telefono? Allora venite, venite pure... Tanto si tratta di due passi... (Posa il ricevitore; a Ralph) Hai capito?

RALPH — Che?

GIORGIO — Deve comunicarmi qualche cosa che non può dirmi per telefono... (Indicando il cassetto dove ha nascosto gli oggetti) Prendi quella roba; via... nascondila...

RALPH (*smunto*) — Dove?

GIORGIO — E che so io? Qui no, ecco...

RALPH (*riprende gli oggetti, li rimette in tasca*) — Sì...

GIORGIO — Hai capito? Questo vuol dire che c'è qualche cosa di nuovo... Kelly avrà telefonato a Lavery...

RALPH — Tu credi che... (*Ripreso dalla sua ossessione*) Salvami... Salvami... Non voglio morire... Non voglio morire... Sono un vigliacco: non voglio morire... Ti ricordi, quand'ero bambino, che ricorrevo sempre a te, mi rifugiavo in te... Vedi: è come allora... Tu puoi tutto: tutto...

GIORGIO (*disarmato*) — Che posso io?!

RALPH — Tutto... Nascondimi... Difendimi... (*Con abbattimento*) Già: ma io sono un estraneo per te.

GIORGIO — No...

RALPH — Anni che non ci parliamo: separati, lontani... E allora si capisce che tu non puoi... Perchè siamo stati tanto tempo, separati, lontani? (*Il maggiordomo entra*).

IL MAGGIORDOMO — Il dottor Lavery...

GIORGIO — Fatelo passare... (*Dopo che il maggiordomo è uscito*) E tu va... Va nella tua camera... (*Ralph esce rapido dalla destra. Dalla sinistra subito dopo entra Lavery*).

LAVERY — Io credevo che voi foste già andato a letto...

GIORGIO (*dominandosi*) — No... Come vedete...

LAVERY — Del resto vi avrei destato...

GIORGIO — Ah!

LAVERY (*incerto*) — Si tratta di... di quella storia di Mix Randfeller... E' stato utile che io mi sia recato subito in redazione...

GIORGIO — Beh! Che c'è di nuovo?

LAVERY — Vostro figlio Ralph è in casa?...

GIORGIO — Che c'entra mio figlio Ralph?

LAVERY — Ecco: Kelly mi ha telefonato... Voi sapete che Ralph era molto amico di Mix Randfeller... Pare che venga fuori tutta una faccenda nella quale potrebbe essere implicato anche vostro figlio... Indizi... Si tratta di indizi, che certo non hanno nessun fondamento... Ma dei quali è bene che voi siate informato...

GIORGIO — Parlate chiaro, Lavery: voi sapete che io sono un uomo cui si può parlar chiaro...

LAVERY — Insomma... Temo che da un momento all'altro si possa determinare la minaccia d'un mandato di cattura...

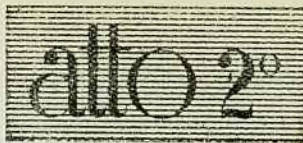
GIORGIO (*con ostentata calma*) — Eh! Lavery, come correte... Un momento: chiamo mio figlio... (*Giorgio esce per la destra. Lavery lo attende, legge alcune bozze. Va al telefono*).

LAVERY (*al telefono*) — Pronto... Sono io, Lavery... Sta bene per l'articolo di fondo... Ma attendete il mio ritorno, prima di impaginarlo...

GIORGIO (*dopo una lunga pausa, rientra dalla destra, padrone di sé*) — Non c'è... E' uscito...

LAVERY — Come?...

GIORGIO — Sì... E' uscito... (*Siede e invita con un gesto Lavery a sedere*) Sedete, Lavery... Dunque: dicevate?...



Lo studio di Giorgio Stevens, nella fabbrica delle ruote Stevens

(*E' arredato con molta semplicità. Tavola grandissima: poltrone e divani ampi e comodi. In un angolo una lampada che riproduce, in vetro, una ruota Stevens. Telefoni sulla tavola, sgombra di carte. Scaffali colmi di libri ben rilegati. Diagrammi alle pareti in cui è segnato il crescente sviluppo della industria Stevens. Una porta a destra, una a sinistra. Quando s'alza la tela è il pomeriggio. Sono in scena Giorgio Stevens, che siede dietro la tavola; alcuni operai in piedi in tenuta da lavoro, al di qua della tavola. E' presente Lavery*).

PRIMO OPERAIO — Ecco: io ho finito e vi saluto, signor Stevens... I miei compagni mi avevano incaricato di parlarvi a nome di tutti i vostri operai... Non so se ho parlato bene: l'importante è che vi dicessi ciò che si doveva dire, così, alla buona...

GIORGIO (*si leva da sedere*) — Io vi ringrazio... Anche io non so fare discorsi... Ma io capisco le vostre parole: anche quelle che non avete dette... Perchè io, come voi, ho vestita in altri tempi la «tuta», e conosco il linguaggio degli operai... Sono davvero commosso da questo segno di solidarietà che mi viene dalle mie maestranze... Questo vuol dire che mi vogliono bene... Direte ai vostri compagni che io li ricambio dello stesso affetto...

PRIMO OPERAIO — Grazie, signor Stevens... (*Stevens gira intorno alla tavola, raggiunge il gruppo, stringe la mano a tutti. Gli operai escono per la porta a sinistra. Stevens va verso la tavola, toglie da un astuccio un grosso avana, lo offre a Lavery; anche lui accende un sigaro*).

GIORGIO — Beh?

LAVERY — Benissimo...

GIORGIO — Sono lieto che voi abbiate assistito a questo incontro...

LAVERY — Anche a me ha fatto piacere...

GIORGIO — Perchè?

LAVERY — Perchè anche a me, che in questo momento affronto la polemica, questo segno cordiale, spontaneo, che viene dagli uomini che vivono del lavoro creato da voi, dà una forza che fa più saldi, se ce ne fosse bisogno, i miei convincimenti... In fondo che cosa vi hanno detto, oggi, in parole povere i vostri operai? - Giorgio Stevens, lasciateli dire, lasciateli fare, ci siamo noi alle vostre spalle... Noi vi conosciamo... Noi sappiamo ora per ora la vostra vita...

GIORGIO — E' questo: ora per ora... Chi mi ha visto legato alla mia fatica, dalla mattina alla

sera, ogni giorno, non si leva a giudice, e non grida: «Giorgio Stevens, tu per crescere la tua fortuna, per occuparti dei tuoi affari, per ammassare il tuo danaro, hai mancato al primo compito del cittadino: quello di educare tuo figlio!». Ora l'accusato son io... Si risale dal figlio al padre... E si vorrebbe portare il padre alla sbarra...

LAVERY — Vi faccio osservare, però, che se l'ago della discussione è deviato, forse non è un male... Nel primo momento la curiosità morbosa del pubblico si era tutta rivolta verso Ralph; ora, giacché Ralph è irreperibile, si sposta la rotta, ed entrano in lizza altre forze ed altri problemi... Questo ci fa buon gioco...

GIORGIO — Se non ci fosse di mezzo mio figlio vi confesso che mi piacerebbe questa partita... Mi ci divertirei... Io non so scrivere, ma potrei buttar giù qualche pagina sulla vita dei cosiddetti fortunati, da mettere tutti knock-out...

LAVERY — Scrivetela, Stevens: è la più bella risposta che si possa dare a questi censori...

GIORGIO (*seguendo il suo primo pensiero*) — Che c'entro io? Che sanno di me? Vengano qui: si mettono al mio posto... Gli è che è tutto un ricatto! Sapete che, ieri, è venuto da me Jarry Tall? Sì: quello del fiammifero... Non lo vedevo da dieci anni. S'è presentato d'improvviso: non l'avrei riconosciuto: s'è fatto più alto, veste come un gran signore, e porta al dito un brillante grosso così. Dice: «Giorgio Stevens, tre giornali vi fanno una campagna diffamatoria... Se non avete altri mezzi per farli tacere, servitevi di me... Incendiamo in una notte le tipografie e bruciamo i depositi di carta... E' un servizio che vi rendo gratis, data la nostra vecchia amicizia...».

LAVERY (*ridendo*) — E voi?

GIORGIO — L'ho ringraziato, e ho risposto che ho fiducia nell'intervento dei pompieri... Mi è parso più pratico l'acquisto di tutte le carature dei tre giornali...

LAVERY — Vi pare una cosa facile?

GIORGIO — Facilissima: dipende dal prezzo...

LAVERY — Voi soffochereste così la libera discussione: noi viviamo in un paese di libertà, caro Stevens...

GIORGIO — Loro sono liberi di attaccare me; ed io son libero di turar loro la bocca con i miei dolari: la libertà è rispettata...

LAVERY — E se fosse Randfeller a muovere i fili di questa campagna?

GIORGIO — A che scopo?

LAVERY — Randfeller potrebbe essere convinto che siate voi a nascondere vostro figlio...

GIORGIO — Randfeller si sbaglia... Io non ho più notizie di mio figlio, da quella sera - ricordate? - in cui voi tornaste da me e mi annunciaste... Voi siete il miglior testimone... No... No... Spazzare il terreno... Non voglio fastidi: ne ho già troppi: tanti... (*E' interrotto dallo squillo del telefono*) Allòh!... Sì, va bene... (*Riprendendo il discorso*)

Ecco... Mia moglie e mia figlia: non hanno più pace... Ogni tanto me le veggio piombare qui... Arrivederci, Lavery... Io vi ringrazio per la vostra collaborazione più che amichevole...

LAVERY — Ma, caro Giorgio...

GIORGIO — Sono due gli uomini che, in questo momento, mi danno forza e coraggio... Voi e mio fratello... Sapete come viveva solo, appartato, mio fratello Giacomo: ora viene qui, ogni sera, dopo il lavoro, a rilevarmi... E' un grande riposo per me. Ma gli altri: impazziti... Tutti impazziti... Per fortuna quel ragazzo in collegio sono riuscito a sottrarlo a questa marea... Beato lui, che ignora ogni cosa... (*Lavery esce dalla sinistra. Subito dopo si apre la porta di destra, e appaiono Dorothy e Alice. Dorothy va rapida verso il padre e gli si getta fra le braccia. Alice stanca, cade a sedere sopra una poltrona.*)

DOROTHY (*emozionatissima*) — Papà...

GIORGIO — Che c'è, dunque... Che c'è, Dorothy?...

DOROTHY — Papà... papà mio... Io non reggo più: io non so più che fare... Aiutami, papà...

GIORGIO — Ma parla... Calmati... Se sei venuta qui qualche cosa avrai da dirci, no? (*E poiché Dorothy non riesce a vincersi, si volge alla moglie*) Parla almeno tu... Che cosa è accaduto...

ALICE (*con una voce roca*) — Quel mascalzone...

DOROTHY (*di scatto*) — No, mamma... Non dire così...

ALICE — E come vuoi che lo chiami? Quel mantenuto?

DOROTHY — Basta, mamma... Ti proibisco...

GIORGIO — Ho capito...

ALICE (*quasi con ira, al marito*) — Che vuoi capire tu... Tu che te ne stai qui e ti occupi dei tuoi affari... Io non so come tu ne abbia la forza: come tu faccia, ogni giorno, alle otto del mattino, a venirtene qui, e a tornare a casa la sera, sempre alla stessa ora, con una puntualità, come se nulla fosse accaduto... Ma io... Io che avrei bisogno di pace, di riposo, di rispetto, e debbo combattere, ogni giorno, ogni ora, con quel manigoldo... Finché non ho retto più, ecco, e un'ora fa gli ho detto il fatto suo... E sai come mi ha chiamata, quell'insolente? Lavandaia...

GIORGIO — E questo ti ha offeso?... Dieci anni fa non lavoravi forse in una lavanderia? Se a me, mi avesse chiamato operaio del gas, gli avrei risposto: «Sissignore: avete bisogno di qualche riparazione?...».

ALICE — Allora, anche tu, come lei, mi dai torto: finisci col dire che sono io a non sapermi regolare...

GIORGIO — No... Io vorrei che tu dominassi i tuoi nervi... Capisco, mia cara, che ce ne vuole, e nessuno lo sa meglio di me... Ma se, in questo momento, tutti perdiamo la bussola... Invece: con un po' di calma...

ALICE (*con emozione crescente*) — Trovatela voi, la calma: per me è impossibile... Io ho un solo pensiero, qui, nella testa... Mi scoppia la te-

sta... Non dormo più... Da venti giorni non chiudo più occhio...

GIORGIO — E da venti giorni giri fra le chiro-manti, prendi sonniferi, tocchi appena cibo... Bisognerà smetterla anche con queste storie... Che cosa è accaduto a Dorothy?...

ALICE — Fattelo dire da lei... Io sono venuta qui per accompagnarla...

DOROTHY — Vuole che io parta: con lui: subito... Vuole tornarsene in Europa... Ed io non posso allontanarmi da voi, in questo momento... Lui non capisce che io non posso...

GIORGIO — E come gli è venuto quest'idea?

ALICE — E chi lo sa! Sono dieci giorni che batte sullo stesso chiodo... Tu lo vedi soltanto a pranzo... Si capisce: a pranzo è il cuoco che gli tura la bocca...

DOROTHY (*infastidita*) — Mamma...

ALICE — Ma lasciami dire: io sono una lavandaia e parlo così... E lui chi è? Un De Coursac... Chi li conosce i De Coursac? Io non li ho mai conosciuti! Se giunge in Europa, un Ford, un Rockefeller, un Giorgio Stevens sanno chi sono...

DOROTHY — Ma si sa anche chi sono i De Coursac.

ALICE — Sissignore: degli spiantati, che sono venuti qui a rifarsi la pelle da noi... E dopo che se la son rifatta, fossero almeno grati: no, alzalo la cresta!... (*A Dorothy*) E questa stupida, perchè sei una stupida, che lo sta a sentire... E insulta mio figlio: quel mio povero ragazzo: quel disgraziato... (*E' ripresa d'un tratto dall'idea del figlio*) Raph... Ralph... Povero Ralph... Ma ci sono io che ti difendo, sai? C'è la tua mamma che ti difende...

DOROTHY (*accorrendo presso la mamma*) — Mamma...

ALICE (*esaltandosi*) — C'è bisogno, forse, d'essere una grande signora per essere mamma?... Lavandaia, sissignore, che parla come parla la gente del popolo, perchè non sa scegliere le parole, e dice quelle che vengono, così, sulla bocca... A me non importa più niente delle automobili, dei gioielli, dei vestiti... Io non ho più bisogno dei palazzi, delle scale di marmo, dei quadri... Che me ne faccio io? Sapete come sono io, ora? Come quel giorno, Giorgio, che Ralph era piccino, e si perdettero, e noi lo ricercammo tutta la giornata, ed io girai, girai, per tutto il quartiere, chiedendo di lui, ad ogni policeman, ad ogni passante, ad ogni porta... E che sapevo se ero ricca o povera... Avevo perduto il mio bambino! (*Con un tono più intenso e disperato*) E ho perduto lui, ora... Me lo vogliono uccidere... Me lo vogliono giustiziare... (*Con una crisi estrema*) Salvatemelo... Salvatemelo... (*Alice si è abbattuta sulla poltrona. Giorgio e Dorothy si sono avvicinati.*)

GIORGIO — E sta bene... Vedremo... E' quello che tentiamo di fare...

ALICE (*come a se stessa*) — Eppoi... Chi ha detto che è stato lui?...

GIORGIO — Purtroppo, cara...

ALICE — Io non ci credo, ecco... Io non ci credo... Non ci crederei neppure se me lo dicesse lui...

GIORGIO — Calma, cara... Per ora tuo figlio è ancora a piede libero...

ALICE — E dove sta? Tu lo sai... E non me lo vuoi dire...

GIORGIO — Io non lo so... E se lo sapessi, forse non te lo direi...

ALICE — Sei cattivo: siete tutti crudeli con me... Io impazzirò, lo sento, io impazzirò...

GIORGIO — Oh! Certo... Se seguiti così... Su Alice: credi che anche io non soffra come te? Ma io lotto, reagisco, mi batto: e mi batterò contro tutti, sai? (*Ha stretto la mano di Alice, e la tiene affettuosamente, mentre si rivolge alla figlia*) In quanto a tuo marito poteva parlare con me, no?

DOROTHY — E' quello che vuol fare... E noi l'abbiamo preceduto: verrà qui quest'oggi...

GIORGIO — Sta bene... E io l'attendo...

DOROTHY — Papà, vedi: De Coursac non è cattivo... Forse in questo momento...

GIORGIO — No, no... E' buonissimo...

DOROTHY — Io gli voglio bene, papà: l'ho sposato...

GIORGIO — D'accordo...

DOROTHY — Ma voglio bene anche a voi due... E lui non capisce che mentre tutti ci abbandonano, mentre tutti ci assalgono...

GIORGIO — Lui si aggiunge a quelli che disertano il campo... (*Un usciere appare sulla porta di destra, e annuncia l'arrivo di De Coursac.*)

L'USCIERE — Il Conte...

GIORGIO — Un momento... (*L'usciere esce.*)

ALICE (*di scatto*) — Ah! Io non voglio vederlo...

GIORGIO — D'accordo... Vi prego di passare da quella parte... (*Giorgio accompagna Alice e Dorothy verso la porta di sinistra.*)

DOROTHY — Papà... Mi raccomando a te... Sii cauto...

GIORGIO — Ma sì... Sarò cauto. (*Dorothy e Alice escono per la sinistra. Giorgio torna alla sua tavola. Suona un campanello. Appare sulla porta a destra l'usciere.*) Fate entrare il conte De Coursac...

L'USCIERE (*esce. Dopo qualche istante entra De Coursac: elegantissimo.*)

GIORGIO — Buon giorno, De Coursac...

DE COURSAC — Buon giorno, signor Stevens...

GIORGIO — Vi prego, sedetevi...

DE COURSAC (*esegue*) — Grazie...

GIORGIO (*dopo essersi seduto anche lui*) — Dunque?

DE COURSAC — So che Dorothy e sua madre sono venute qui, quest'oggi...

GIORGIO — Sì...

DE COURSAC — Allora debbo pensare che voi

siate già informato sulle ragioni che mi hanno condotto qui...

GIORGIO — Press'a poco... Ma, sapete, le donne parlano sempre, come dire, approssimativamente... E allora mi piacerebbe che voi precisaste un po' meglio il vostro programma...

DE COURSAK — Semplicissimo: ho deciso di tornare in Europa con uno dei primi piroscafi in partenza...

GIORGIO — Questo è tutto?

DE COURSAK — Già... A voi non pare una decisione grave?

GIORGIO — In verità, no... Per me che voi stiate qui o a Parigi è la stessa cosa... Che fate voi qui? Niente... Voglio dire non avete impegni di lavoro... Andate a Parigi e seguitate la vostra vita... Siete quindi libero di domiciliarvi nel posto che più vi aggrada... Parigi, Londra, Shangay, Tokio...

DE COURSAK — No: Parigi... Poichè io sono nato in Francia... Mi fa molto piacere che voi abbiate capito...

GIORGIO — Sì, sì... Ho capito...

DE COURSAK — E allora?... Io ero venuto per annunciarvelo... Se siamo già d'accordo... (*Fa per alzarsi*).

GIORGIO — Un momento...

DE COURSAK (*risedendosi*) — Prego...

GIORGIO — Quanti anni sono che voi siete giunto in America?

DE COURSAK — Dieci anni, lo sapete...

GIORGIO — E da tre anni soltanto fate parte della mia famiglia... Mi piacerebbe sapere come vi siete trovato in casa mia...

DE COURSAK — Benissimo...

GIORGIO — Non vi è mancato nulla... Rendite - diciamo così - abbondanti... Casa montata... Un yacht a mare... Una scuderia da corsa... D'estate, una magnifica villa in California, con la possibilità di ospitare quanta gente si vuole... Maggior-domo, camerieri, autista, cuoco, sguatterri neri e bianchi... Cucina francese, tanto per non dimenticare le origini... Gioco a tavolino, gioco in borsa...

DE COURSAK — Che c'entra il gioco in borsa...

GIORGIO — Mettiamo in conto anche quello, poichè... permettete... (*Va verso uno scaffale, ne trae una teca che contiene un grosso incartamento*) Qui è tutto registrato... Tutte le rimesse che sono state fatte da me a vostro nome... E' una cosa che vi diverte, quindi perchè sottrarvi questo divertimento!... Insomma, a conti fatti, un buon affare... Se si paragoni alla vita dei sette anni che hanno preceduto il vostro matrimonio, penso, un ottimo affare...

DE COURSAK — Questo vostro discorso, permettete che ve lo dica, manca di eleganza.

GIORGIO — Infatti non è elegante...

DE COURSAK — Voi non avete fatto altro che rispondere ai vostri impegni...

GIORGIO — Ecco: è quello che volevo dire... Io

ho risposto ai miei impegni... Mi fa piacere che lo riconosciate... E voi?

DE COURSAK — Io?... Io ho dato un nome illustre a vostra figlia...

GIORGIO — Giusto: ognuno dà quel che può... E le cose sino a questo momento sono andate lisce... Io sapevo che a casa mia spesso vi annoiavate: ma eravate voi ad annoiarvi e non io, quindi... Ora però volete partire...

DE COURSAK — Già...

GIORGIO — E volete condurre con voi mia figlia...

DE COURSAK — Mia moglie...

GIORGIO — Già... E quindi la moglie deve seguire il marito ecc. ecc... Posso farvi una domanda? Vorrei sapere se siete voi che avete sposato mia figlia, o è mia figlia che ha sposato voi...

DE COURSAK — Signor Stevens: voi riportate continuamente i vostri ragionamenti sopra un piano pratico... Voi, in altri termini, credete di avermi comprato e di poter disporre di me a vostro piacimento...

GIORGIO — No: credo di aver offerto a mia figlia la possibilità di legarsi a un uomo che ha un bel nome. Le piacevate: l'importante è che piaceste a lei. Ho detto: - Vada per il De Coursac! - Ma naturalmente in tanto il De Coursac ha un suo valore, in quanto deve servire a mia figlia e a me... D'altra parte voi, in tanto esistete, in quanto accanto al vostro nome sta la fortuna di Giorgio Stevens...

DE COURSAK (*con molto sussiego*) — E... le incompatibilità che si legano in questo momento a questa fortuna, voi non le contate?

GIORGIO — Sarebbero?

DE COURSAK — Si tratta di una questione sottile che voi forse non potete comprendere. Voi, americani...

GIORGIO — Questione di continente?

DE COURSAK — Forse! Questione di sensibilità... di stile...

GIORGIO — Il che vuol dire...

DE COURSAK (*con un tono sicuro*) — Ecco: voi siete stato molto esplicito con me, io lo sarò con voi... La disgrazia che vi ha colpito è indiscutibilmente grave...

GIORGIO — Lo riconoscete?

DE COURSAK — Lo riconosco... Ma il modo come si affrontano certi avvenimenti varia a secondo delle persone che li subiscono... Io non ho mai troppo legato nè con voi, nè con i vostri... Tuttavia il mio disagio non era di tale importanza da determinare una insofferenza nei nostri rapporti... Oggi? Oggi, signor Stevens, io preferisco porre una qualche distanza tra noi, poichè non mi è possibile - ve lo dico sinceramente - tollerare le escandescenze di vostra moglie, e - permettete che ve lo dica - la vostra... la vostra...

GIORGIO — Dite... dite...

DE COURSAK — La vostra presunzione di poter dominare gli eventi perchè possedete la fortuna

di Giorgio Stevens... Voi ogni anno festeggiate l'incontro donde ebbe origine questa fortuna... A me è parso sempre una cosa di pessimo gusto, anche perchè mi sa di convenzionale... Ma, ora, dopo gli ultimi avvenimenti, io ho capito: voi state ancora con la vostra mentalità a quel punto di partenza. Non bastano, infatti, pochi anni di ricchezza a creare una tradizione: e solo attraverso la tradizione si forma quella - mi sia scusata la parola - educazione per la quale si affrontano in un dato modo certi avvenimenti... Educazione che conduce a quello che io chiamo lo « stile », la « linea », cui accennavo pocanzi... Mi pare che in questa ultima circostanza voi manchiate di « stile », di « linea »... Ecco: mi pare che si sia tornati alla « tuta »... Ed è questo che crea una certa incompatibilità fra me e voi...

GIORGIO — Non capisco...

DE COURSAK — Non importa... (Con altro tono) Senza contare che per questo can-can che si fa intorno a voi, la posizione mia e di vostra figlia in società...

GIORGIO (quasi comicamente) — E' scossa...

DE COURSAK — Non dico questo, ma insomma...

GIORGIO — In altri termini, voi vi vergognate di esservi imparentato con noi...

DE COURSAK — No... Preferisco, piuttosto, vivere in un ambiente, in cui sia più facile non dare troppa importanza, per il momento, a questa parentela... E non credo con questo di offendere chicchessia... E' una questione di opportunità... (Squilla il campanello che annunzia la fine della giornata di lavoro nelle officine Stevens. La ruota, a questo segnale si illumina per il tempo che dura il trillo del campanello).

GIORGIO — Le sei... A quest'ora s'interrompe il lavoro nelle officine di Giorgio Stevens... Mezz'ora fa un gruppo di operai era qui, al vostro posto, per testimoniarmi, in quest'ora grave della mia vita, la solidarietà di tutte le mie maestranze. Mezz'ora dopo siete venuto voi per dichiararmi la vostra defezione... (Con un tono deciso, dopo una pausa) Caro De Coursac, se dipendesse da me, vi direi: - Andate pure... Buon viaggio... - Non vi trovate bene in casa mia? La vostra tradizione, la vostra educazione, non vi consentono di amalgamarvi con la mia famiglia? Benissimo. Potrei anche dirvi: - Potevate pensarci prima! - Ma quello che è fatto è fatto. E poichè io sono abituato a guardare le cose sopra un piano di realtà, vi rispondo che voi avrete le vostre buone ragioni per partire, ed io ho le mie buone ragioni per non farvi partire. Mi oppongo: sì, mi oppongo. E le ragioni son due: una di carattere interno, l'altra di carattere esterno. La prima è questa: mia figlia - sia pure con una mentalità da punto di partenza (in questo forse è più figlia d'un operaio che d'un miliardario) non è tanto evoluta da abbandonare la sua casa, in un momento in cui tutti - ognuno a suo modo - come ce lo consente la nostra na-

tura... « primitiva » - soffrono. Non si allontana nè dal suo papà, nè dalla sua mamma, perchè li ama: li amerà come un cucciolo, come una piccola bestia, ma li ama. E tuttavia ama anche voi, e non può allontanarsi neppure da voi. Che volete farci: è una disgrazia. Potevate incontrarvi in un'americana, pronta a divorziare. Ce ne sono a migliaia, no? Seconda ragione: e questa riguarda me. Il nostro è un paese che vive di cronaca. Il giorno in cui voi vi imbarcavate per l'Europa, cento « reporters » sarebbero pronti a fotografarvi sul vostro piroscalo, in cento pose: e a commentare la vostra partenza con cento interpretazioni... E allora la defezione risulterebbe un fatto palese, che gioverebbe ad accrescere quel tale « can-can » che dà tanto fastidio a voi, ed anche a me... Conclusione: non si parte, perchè non conviene nè a mia figlia nè a me... E neanche a voi, caro... Poichè se partiste solo, non ci sarebbe nessuna ragione che la fortuna di Giorgio Stevens vi seguisse, come un'ombra, nelle vostre peregrinazioni.

DE COURSAK (con uno sdegno mal represso) — Questo si chiama ricatto...

GIORGIO — No: questo si chiama ragionare sopra un piano pratico... Noi siamo gente pratica...

DE COURSAK (insinuante) — E vi pare pratico tutto ciò che voi fate in questo momento?

GIORGIO — Che intendete dire?

DE COURSAK — Voi temete lo scandalo, perchè...

GIORGIO (tagliandogli la parola) — Vi ripeto: non lo temo... mi dà fastidio... E non voglio agguingere altra esca al fuoco...

DE COURSAK — Lo temete perchè disturba i vostri progetti...

GIORGIO — Cioè?...

DE COURSAK — Ma non vi accorgete, caro signor Stevens, che la campagna giornalistica nella quale si spostano le responsabilità che ha messe in luce Ralph col suo delitto ha fini più lontane: potrebbe condurvi a rispondere in un secondo tempo, se non di complicità penale, di complicità morale con vostro figlio. E' un passo, sapete. E io voglio allontanarmi perchè non desidero essere presente e partecipe a questa avventura... Sarà bene che non vi partecipi neppure vostra figlia, che porta il mio nome, e che il vincolo matrimoniale ha affidato a me...

GIORGIO (con disinvoltura) — Oh! Questo è divertente... Ma come mai avete potuto pensare che io...

DE COURSAK — Oh! Dio... Io ho sempre oziato: giustissimo... Ognuno nasce con una vocazione... Ma oziando si ha il tempo di osservare... Ed io vi ho guardato, spiato nei gesti, sorpreso nelle parole... E sono giunto a quella conclusione che vi ho manifestata... Sbaglierò... Vorrei sbagliarmi...

GIORGIO — Voi vi sbagliate...

DE COURSAK — E' logico che voi lo diciate ed è logico che io lo creda... Ma tanto basta a mettere la parola fine a questo colloquio, e a farvi com-

prendere che dal mio angolo visuale qualche ragione l'abbia anche io... Io non oso darvi un consiglio... Ma oso dirvi che, come oggi ho visto io, domani altri potrebbero vedere... E allora?

GIORGIO — Voi non avete visto niente...

DE COURSAK — D'accordo... Ho detto male... Ho intravisto... (*Entra dalla porta di destra Giacomo Stevens*).

GIORGIO — Buon giorno, Giorgio... Buon giorno, De Coursac...

DE COURSAK — Buon giorno... (*A Giorgio*) Dunque?

GIORGIO — Per conto mio non ho nulla da aggiungere...

DE COURSAK (*lentamente*) — Allora non vi rincercherà se da quest'oggi io non metterò più piede in casa vostra...

GIORGIO — Oh! Questo potete farlo benissimo...

DE COURSAK — In quanto al mio punto di vista personale, vi dichiaro che è cosa che resta per me... Su questo potete contare... E' l'unico modo per dimostrarvi che quella tal tradizione, in certe occasioni, non si smentisce... (*De Coursac s'inchina ed esce per la porta di destra. Giacomo lo guarda meravigliato*).

GIACOMO — Ma che accade?

GIORGIO — Niente!... Firmo la corrispondenza e si va via... (*Suona il campanello e siede dietro la tavola*) E tu? Come va?

GIACOMO (*che si è seduto*) — Bene, grazie... Ma tu piuttosto che hai?

GIORGIO — Niente!... T'ho detto niente... (*Entrano dalla porta di sinistra tre impiegati, con le cartelle per la firma. Giorgio, alla sua tavola, in silenzio, ha inforcato gli occhiali, legge le lettere, le firma. Dopo la firma, ai tre impiegati*) Grazie...

I TRE IMPIEGATI (*inchinandosi*) — Buon giorno, signor Stevens...

GIORGIO — Addio, cari amici...

I TRE IMPIEGATI (*escono*).

GIORGIO — Giornata campale!... Su, andiamo... Accompagnami fino a casa... Tu non puoi immaginare che riposo sia per me sentirti al mio fianco, anche se non parli... Anzi, proprio perchè non parli... Tu zitto ed io zitto... Mentre gli altri parlano, parlano, parlano tutti...

GIACOMO — Io non so che cosa sia accaduto tra te e De Coursac... Ma proprio oggi non ci voleva...

GIORGIO — Perchè?

GIACOMO — Perchè io avevo un incarico per te...

GIORGIO — Dimmi...

GIACOMO — Ma vorrei che tu fossi calmo...

GIORGIO — Su... dimmi... parla... Che c'è, dunque?

GIACOMO — Niente: non t'allarmare... Non è una cosa grave... C'è di là qualcuno che vuole vederti...

GIORGIO — Chi?

GIACOMO — E' venuto un'ora fa a casa mia e mi ha pregato di accompagnarlo e di annunciarti la sua visita... Randfeller.

GIORGIO — Randfeller?...

GIACOMO — Sì... Proprio lui...

GIORGIO — Ma tu hai letto i giornali stamani? E sai che potrebbe essere lui ad ispirarli?

GIACOMO — Io non so... Ad ogni modo, se ha chiesto di incontrarsi con te, ho pensato che tu non possa rifiutarti di vederlo...

GIORGIO (*dopo una pausa*) — Infatti... Non posso...

GIACOMO — Ecco... E allora lo faccio passare... Io, poi, ti attenderò di là...

GIORGIO — Sta bene... Ma ti ha detto qualche cosa?... Che vuole da me?

GIACOMO — No... Niente... Nè io gli ho chiesto nulla... So soltanto che vuole parlarti... (*Giacomo esce dalla destra, Giorgio si è fermato presso la tavola e guarda la porta. Pausa. Appare sulla soglia della porta a destra Tomaso Randfeller, vestito a lutto*).

RANDFELLER — Caro Stevens...

GIORGIO — Buongiorno, Randfeller... Accomodatevi...

RANDFELLER (*siede*) — Grazie... (*Dopo una pausa*) Voi certo siete un po' sorpreso della mia presenza qui...

GIORGIO — Oh! Dio!... So che avete chiesto a mio fratello d'incontrarvi con me...

RANDFELLER — Sì... A vostro fratello, poichè mi pare che sia la persona che più vi sta vicina in questo momento...

GIORGIO — Infatti...

RANDFELLER — Eppoi; perchè ero certo che lui non mi avrebbe chiesto le ragioni di questa mia vista... E' un uomo discreto, vostro fratello...

GIORGIO — In verità non so comprenderla neppure io...

RANDFELLER — Capisco... Voi vi chiedete: che cosa hanno a che dirsi due uomini, in una situazione qual è la nostra... Tutto e niente, caro Stevens... Vi prevengo, intanto, che se in altri tempi noi abbiamo avuto qualche contrasto, ora io considero quei contrasti così poveri, piccini, direi quasi stupidi... Ecco perchè se qualche rancore c'è stato fra noi, io lo ritengo superato, e in voi e in me... E' vero, Giorgio Stevens?

GIORGIO — Assolutamente...

RANDFELLER — I nostri rapporti, oggi, sono diversi, poggiano su basi diverse, su fatti diversi: molto più importanti... In casi come i nostri si mettono di mezzo gli avvocati: gli avvocati servono ad alzare i muri tra le due parti... E non avviene mai che le due parti possano incontrarsi e parlarsi...

GIORGIO — Sono i procedimenti della giustizia...

RANDFELLER — Ecco: e io parlo della giustizia... Del modo come procedono i fatti della giustizia... di questo bisogno che gli uomini hanno di affidarsi a terze persone perchè difendano le loro rispettive posizioni... Non vi pare, se si può, che sia più giusto parlarsi direttamente, ognuno a nome proprio? A viso scoperto, Giorgio Stevens?... Di fronte a voi

c'è un uomo che, prima di decidersi a far questo passo, si è spogliato dell'odio; del pianto; e s'è fermato a un suo dolore freddo, pacato, che non dà più sussulti, ma che gli serve a dire le cose, senza tremare, come stanno dentro e fuori... Dentro e fuori: badate bene a queste due parole... E' importantissimo... Perchè se non si scava dentro è inutile affrontarle certe situazioni...

GIORGIO — E allora?

RANDELLER — Allora... Io sono venuto per dirvi: « Che fate, Giorgio Stevens... ». Anzi: « Che facciamo?... ».

GIORGIO — Noi?...

RANDELLER — Sì... Io e voi... Perchè noi siamo intimamente legati a una stessa ruota... Siamo due uomini non dico colpiti allo stesso modo...

GIORGIO — Ma quasi...

RANDELLER — Quasi?... A me era rimasto lui... Mia moglie l'avevo perduta che lui aveva quattro anni... Voi avete una figlia e un altro ragazzo... La cosa è diversa...

GIORGIO — E' la stessa...

RANDELLER — Sì... E tuttavia è diversa... Non c'è il vuoto intorno: tutto il vuoto... Come vedete, mi metto al vostro posto, e dico: dev'essere terribile anche ciò che è accaduto a Giorgio Stevens.

GIORGIO — Lo capite?...

RANDELLER — Sì, sì: capisco tutto: voglio capire tutto! E tuttavia anche se io avessi altri dieci figli, il discorso che io debbo farvi non muterebbe... *(Dopo una lunga pausa)* Giorgio Stevens, io sono al corrente di tutto...

GIORGIO — Cioè?...

RANDELLER — Io so che la sera del ventotto settembre vostro figlio è tornato in casa vostra...

GIORGIO — Questo lo sanno tutti...

RANDELLER — So anche che quella stessa notte siete voi che gli avete indicato il posto dove per il primo momento doveva rifugiarsi! So che voi gli avete organizzato le varie tappe del suo cammino: e finalmente gli avete procurato, due giorni fa, un asilo in una casa della periferia. Conosco la casa: Wellow Streat, n. 28, primo piano, seconda porta. Vostro figlio ora sta lì, in attesa di varcare il confine... So anche questo...

GIORGIO — E poi?

RANDELLER — Io potrei denunciare e fare arrestare vostro figlio oggi stesso...

GIORGIO — Esatto o no che sia ciò che voi affermate, non capisco, caro Randfeller, perchè invece di passare da un posto di polizia, voi siete venuto da me...

RANDELLER — E' semplicissimo: perchè io non denuncerò vostro figlio...

GIORGIO — Voi siete nel diritto di farlo: se non lo fate vuol dire che avete le vostre buone ragioni...

RANDELLER — Ecco: questo è il punto... *(Con altro tono)* Io non so se voi, in questo tempo, ab-

biare rifatto col pensiero la vostra vita. Io sì. Bisogna rifare, nei momenti gravi, il proprio cammino a ritroso, per essere giusti di fronte a Dio e agli uomini. Ora, tanto a voi che a me, la vita fino a ieri non si può dire che abbia mentito. Chi eravamo noi? Due modesti operai... E oggi?

GIORGIO — Siamo quel che siamo... Ma dobbiamo tutto al nostro lavoro...

RANDELLER — D'accordo! Ma tanti uomini lavorano ed hanno lavorato quanto e più di noi: eppure chi sono? Che hanno ricavato dalla loro fatica? C'era un certo Mattia Tolby, che lavorava con me, nella stessa officina, allo stesso banco: uno qua, l'altro là. E sta ancora lì, allo stesso banco, con la stessa paga d'allora. Mattia Tolby! Conoscete questo nome?

GIORGIO — No...

RANDELLER — Ignoto, com'erano ignoti, allora, i nomi di Stevens e di Randfeller... Ora: state a sentire: ecco ciò che accade. Accade che tutti i Mattia Tolby, quelli che sono rimasti laggiù, ci stanno a guardare, in questo momento, e si dicono: « che faranno Stevens e Randfeller? ». Dicono: « il nostro Stevens, il nostro Randfeller, che sono venuti su da noi, che Iddio ha prescelto fra noi: fra tanti milioni di uomini: soltanto uno, due, loro due ». E ci indicano ai loro figli: « guardate: quello è Giorgio Stevens, quello è Tommaso Randfeller... quello è Morgan... quello è Ford... Erano come noi, bambini miei... Guardateli ora... Sono quelli gli esempi!... ». Ecco: questo è il punto. Non vi pare che noi dobbiamo rispondere del credito che ci fanno i Mattia Tolby? Oggi essi chiedono una risposta. Credete voi di averla data, Giorgio Stevens?

GIORGIO — E voi come avete risposto?...

RANDELLER — Venendo qui, da voi, non più come un uomo colpito ed offeso, ma col bisogno di suggerirvi qual'è la strada da seguire...

GIORGIO — E sarebbe?

RANDELLER *(categorico)* — Voi dovrete consegnare con le vostre mani vostro figlio alla giustizia... *(Giorgio Stevens a queste parole si leva di scatto. Pausa).*

GIORGIO — E' il padre di Mix Randfeller che mi chiede questo?

RANDELLER — No... Che ci guadagnerebbe il padre di Mix? Se vostro figlio fosse arrestato tornerebbe, per questo, in vita mio figlio? E allora? E' un uomo che chiede ad un altro uomo di compiere il proprio dovere... Non solo per se stesso, ma per gli altri: per i nostri creditori...

GIORGIO — In altri termini io dovrei cogliere l'occasione per crearmi quella statua di cittadino, per la quale si dice: « guarda che eroe... ».

RANDELLER — Già! Se compiere il proprio dovere è un eroismo...

GIORGIO (con coraggiosa lealtà) — Non sono un eroe...

RANDFELLER — Lo so... Anch'io fino a pochi giorni fa non ho avuto che un solo pensiero: denunciare vostro figlio, e voi... Crollata la vita mia, logicamente mi pareva che dovesse crollare la vostra! Poi? Quando sono stato nella possibilità di colpervi, ecco, mi s'è scollata l'ira, e ho visto le cose secondo una legge morale, che riguarda più voi che me; anzi voi e non me. Io, ormai, sono fuori causa.

GIORGIO — Capisco! E quando si è fuori causa è logico che si parli così! Ma io potrei rispondervi: Randfeller, non lo denunciate voi, ma volete che lo denunci io, mio figlio... E allora?

RANDFELLER — No... Perché? Voi potete anche fargli passare la frontiera... Dipende da voi...

GIORGIO — Invertiamo le parti, Randfeller: se voi foste al mio posto, ed io venissi a chiedervi ciò che voi avete chiesto a me, come vi regolereste?

RANDFELLER — Voi volete che sia io stesso a formulare la risposta che voi dovrete dare!... Non lo so... Non posso saperlo... La vita è come è, non come vorremmo che fosse... E ognuno deve stare sulle proprie posizioni, con le proprie responsabilità!

GIORGIO (con impeto) — Insomma: se vostro figlio fosse vivo, come vi comportereste?... Ecco: questo è il punto... E allora, forse, la risposta è diversa da quella che voi vi attendete... (Giorgio ora si muove nervosamente per la stanza: poi si volge di scatto, e apostrofa Randfeller) Randfeller, voi sapete dove sta mio figlio: andate, prendetelo, conducetelo voi nelle mani della giustizia...

RANDFELLER — Questo io non lo faccio... Non è questo il mio compito...

GIORGIO — E volete che lo faccia io?... Perché poi? Per dare l'esempio ai Mattia Tolby? Ma io l'ho già dato agli uomini l'esempio che serve loro. Lo seguano. Ho mostrato, come voi avete mostrato, che un operaio dal niente crea tutto ciò che io ho creato, e che voi avete creato. Non vi pare che basti?

RANDFELLER — Non basta... Non basta...

GIORGIO — Randfeller, io non so se voi fino a questo momento siete stato sincero con me... Avverto, nelle vostre parole, l'eco di un'accusa che è nell'aria, in questi giorni... Lealtà per lealtà... Siete voi che avete scatenato contro di me la campagna denigratrice, che assale e sconvolge me e la mia famiglia?

RANDFELLER — No... Ve lo assicuro... Ma quei giornali hanno ragione... E ciò che dicono contro di voi, va detto anche contro di me... Che abbiamo fatto noi pei nostri figli? Non siamo forse noi i responsabili?

GIORGIO — E allora, se è così, apriamo le finestre, sporgiamoci al balcone, tutti e due, io e

voi: e gridiamo alla folla: « Siamo noi i responsabili! ». Ma io, mio figlio, non lo consegno... Che ho fatto per lui? Ho costruito questa fortuna che mi consente di sottrarlo alla sedia elettrica. Chiaro: non ho peli sulla lingua, con voi. Sono io che l'ho nascosto, sono io che ho organizzato la sua fuga, sono io che ho già corrotta la polizia perché mio figlio possa varcare liberamente, stanotte, la frontiera. La varcherà. Poi, fuori del pericolo, vivrà... L'importante è che viva! Non sono un eroe... D'accordo... Sono un padre che è pronto a bruciare tutta la sua fortuna per salvare il suo ragazzo... Anche questo può essere bello... E se non è bello, non importa: è umano... Ormai il processo lo facciamo noi due: senza terze persone: senza avvocati... Giudice uno dell'altro... Condannatemi, se credete, Randfeller... Complice? Sissignore! Come sareste stato complice voi, se una sera vi foste visto cadere fra le braccia vostro figlio, e vi avesse implorato, vigliaccamente, miserabilmente: « Salvami, papà... Salvami... Non voglio morire! ». In un primo momento, ah! sì, gli ho gridato: « Va via, via da me! » con ribrezzo. Un abisso tra noi due. Ma poi, appena ho visto che lui era tutto affidato a me, solamente a me, a quel tanto che io solo potevo fare per lui, allora - la verità, Randfeller - io ho sentito che la mia potenza finalmente mi serviva, era utile a qualche cosa. Ho sentito quanto valeva il mio danaro... E sono stato felice d'essere ricco... Mi son visto, come venti anni fa, operaio, e ho detto: - Ecco, se fossi ancora come allora, come il vostro Mattia Tolby, che potrei fare io? Niente. Le mani legate. - E ho pensato, giusto o non giusto che sia: - Ecco, questa fortuna che io ho ammassato in anni di fatica, e della quale non ho goduto - perchè io non ne ho goduto, come voi non ne avete goduto: tutto per gli altri, Randfeller - la Provvidenza ha voluto concedermela perchè era stabilito che dovesse accadermi un giorno questa tremenda disgrazia, e perchè io avessi il mezzo di difendermi. (Con altro tono) So che queste mie parole possono suonarvi come bestemmie. Possono anche ferirvi. Non ho esitato a dirle, perchè voi, che avete sofferto quanto me e più di me, e che mi avete portato questa sera, la vostra verità, frutto di tanto dolore, meritate da parte mia una parola decisa, senza ipocrisie, vera. Ed è questa la mia risposta.

RANDFELLER (con molta calma) — Voi mi fate molta pietà, Stevens...

GIORGIO — Davvero?

RANDFELLER — Tanta! Parlate come un bambino! Voi credete ancora nel danaro? Infatti: col danaro si comprano le carature dei giornali, è così? si compra la polizia: si comprano gli uomini, le cose, i popoli... Si dice: pago, e tutto è a posto! Eppoi? C'è qualche cosa che non si compra...

GIORGIO — Cioè?

RANDELLER — Dio...

GIORGIO — Oh! Dio è misericordioso... Avrà pietà di me...

RANDELLER — Ve lo auguro... (Si alza) Io per conto mio non ho altro da dirvi... Ah! Sì!... Debbo dirvi che io mi ritirerò a vivere in una piccola casa di campagna... Così... Un giorno forse verrete a trovarmi... per ricambiarmi questa visita... Sentirete il bisogno di riprendere questo discorso... E anche se ciò non accada, se non con me, lo riprenderete con voi stesso; perchè questi sono discorsi che si continuano... Addio, Giorgio Stevens...

GIORGIO — Addio, Randfeller... (Randfeller si inchina, poi si avvia verso la porta di destra per uscire. Quando è per girare la maniglia Giorgio lo ferma con la voce) Randfeller...

RANDELLER (si volge. I due uomini si fissano. Nello sguardo di Giorgio sta la domanda: «Tu non denuncerai mio figlio!»). Egli scruta Randfeller che sostiene con lealtà il suo sguardo).

GIORGIO (chinando lo sguardo) — No... Niente... Scusatemi... (Randfeller ha capito. S'inchina. Esce).



La
stessa scena del primo atto

(E' sera: dopo l'ora del pranzo. Giacomo Stevens sta in piedi e attende. Giunge dalla destra Stefano, che reca una scacchiera e una scatoletta per il gioco degli scacchi).

STEFANO — Ecco, zio... Allora vogliamo giocare?

GIACOMO (distratto, col capo altrove) — Sì, caro... Un momento...

STEFANO — Perchè «un momento»... Ci sediamo a questo tavolino... Iersera abbiamo giocato qui... Non vuoi la rivincita?...

GIACOMO (c. s.) — Sicuro che la voglio... (Sulle ultime due battute è entrata dalla sinistra Dorothy).

DOROTHY (intenzionalmente) — Qui, no... Andate nel salotto rosso... Vi mettete in un angolo... Lì c'è il lume che pende proprio sul tavolino: giocherete meglio...

GIACOMO (che ha capito) — Sì: Dorothy ha ragione... Nel salotto rosso... (A Dorothy) E tu?

DOROTHY — Io vado su, dalla mamma... Starò su, con la mamma... Potrebbe venirle l'idea di scendere in salone... E bisogna che non si muova...

STEFANO (ingenuo) — Perchè?

DOROTHY — Perchè è bene che la mamma riposi... Avete capito, zio Giacomo? Voi due giocate... molte partite; eh?

GIACOMO — Sì, Dorothy... (A Stefano) Andiamo, caro... (I due si avviano verso la porta di fondo. Do-

rothy e Giacomo si guardano con intenzione. Dorothy fa segno a Giacomo come per dirgli: «Trattieni il bambino». Poi, quando i due sono usciti, dopo una pausa tormentata, va verso il telefono).

DOROTHY (al telefono) — Volete chiamarmi il conte?... Sì: sono Dorothy... Volevo dirti che stasera tornerò a casa più tardi... Non mi attendere... Beh... Vai da Wallace... Fa le mie scuse... La mamma ha bisogno della mia presenza... Sì, ti prego, Louis... Buona notte... (Dorothy dopo aver telefonato esce per la destra. Giorgio Stevens entra dalla sinistra: s'indugia sulla soglia della porta).

GIORGIO (volgendosi all'interno) — Vieni... Qui staremo più appartati... (Dopo qualche attimo appare sulla soglia Ralph. Sosta indeciso) Vieni... Vieni... Siediti...

RALPH (avanza muto. Siede sopra una poltrona).

GIORGIO (siede sopra un divano e indica a Ralph il posto vuoto accanto a lui) — No... Qui...

RALPH (si leva e va a sedere presso il padre. Un penoso silenzio si fa tra i due).

GIORGIO — E ora?

RALPH — Non avresti voluto vedermi, è vero?

GIORGIO — Ma no; che c'entra... Come puoi dir questo... (La mano di Ralph è abbandonata sul divano. Giorgio istintivamente gliela stringe con la sua destra. Poi la mano di Giorgio si libera dalla stretta, risale lungo il braccio del figlio, batte affettuosamente sull'omero di Ralph. Come a se stesso) Ma perchè? Ecco: non capisco il perchè... E non capisco come tu abbia fatto a venire qui...

RALPH — E' una cosa molto semplice... Ho ripassato il confine con gli stessi documenti che avevo quando sono fuggito un mese fa... Eppoi: nessuno si è occupato di me...

GIORGIO — E non pensi al pericolo che corri?

RALPH — Sì... Il pericolo si fa grave quando si ha paura. Ma quando un uomo è tranquillo...

GIORGIO — Tranquillo? Ma sai che basta una telefonata del nostro cameriere che ti ha visto entrare...

RALPH — Beh? Anche se la facesse?

GIORGIO — Senti: quando mi sei apparso mezz'ora fa ho avuto il sospetto che tu fossi impazzito... Ora comincio a supporre che il pazzo sono io... Perchè, con queste tue risposte, io non vedo dove si vada a parare...

RALPH — No, papà... Non siamo pazzi nè tu nè io... Siamo due uomini che dopo qualche tempo si rivedono, e non sanno ciò che è passato, in questo tempo, nell'uno e nell'altro... Ti pare strano questo mio arrivo improvviso? Tutto ciò che ho fatto io è apparso sempre strano. E invece è tutto logico, papà. Logica quella mia fuga, logico questo mio ritorno. Eppoi: ormai è fatto...

GIORGIO — Che cosa è fatto?

RALPH — E' fatto che io sto qui con te, no? Come state, qui, a casa?

GIORGIO — Ma come vuoi che si stia...

RALPH — Male?... La mamma...

GIORGIO — La mamma, sapessi... Dorothy non la lascia un minuto...

RALPH — Lo so... Me l'ha detto... De Coursac che non ha messo più piede in casa nostra... Tu...

GIORGIO — Io? Oh! Io!

RALPH — Già... Tu sei forte... E invece tu stai peggio di tutti... Hai fatto bene a richiamare Stefano dal collegio... Ebbene, non ti preoccupare. papà: ora vedrai che tutto si rimette a posto...

GIORGIO — Io mi domando che vuoi fare?! Bada, figliolo, io quasi vorrei che tu non mi rispondessi... Io non vorrei aver capito...

RALPH — Non puoi capire ancora niente... Capirai più tardi... (*Si leva da sedere*) Siamo soli, è vero?

GIORGIO — Sì, perchè?

RALPH — E allora vuoi aspettarmi un momento?... (*Fa per avviarsi verso la porta a sinistra*).

GIORGIO (*cui balena il pensiero che il figlio possa allontanarsi per uccidersi*) — Dove vai?

RALPH — No, papà: non temere... Non sono uno di quelli, che tornano a casa, fanno un saluto alla famiglia, e si bruciano le cervella... No... T'ho detto: un minuto... Abbi pazienza... Devi avere un po' di pazienza con me... (*Prima di uscire*) Io non sono venuto solo stasera... Ho condotto con me una povera donna... Voglio che tu la vegga... E' necessario! Può molto aiutarci a capire... (*Ralph esce. Giorgio è solo, fissa intensamente la porta donde è uscito il figlio, si passa sul volto le mani*).

GIORGIO — Oh! Signore!... Oh! Signore!... (*Ralph rientra dalla sinistra. E' seguito da una donna vestita modestamente: giovane, un po' impacciata nei gesti, intimidita dall'ambiente in cui si trova. Ma è una donna piacente che ha un bel sorriso*).

RALPH — Entri, la prego... Entri... Le avevo detto che l'avrei condotta in casa del signor Giorgio Stevens... Questo è il signor Giorgio Stevens. (*A Giorgio*) La signora Corvin...

LA SIGNORA CORVIN — Buona sera, signore...

GIORGIO — Buona sera...

RALPH (*alla signora Corvin*) — Prego, s'accomodi... (*Offre da sedere alla signora Corvin*) Bisogna trattare molto gentilmente questa signora... Accoglierla con molta ospitalità, perchè anche lei iersera mi ha accolto con tanta generosità, nella sua casa...

LA SIGNORA CORVIN — Una casa modesta, signore.

RALPH — Sì, semplice... Molto semplice... Ma, insomma, accogliente! La signora è mamma di due bambini... La sua casa sta dove finisce il paese di New-Sey... Io, iersera, verso le nove, ho battuto alla sua porta... Ce n'è voluto a persuaderla perchè mi seguisse... Poi quando, finalmente, stamani si è convinta che nessuno le avrebbe fatto del

male, e che era chiamata nella casa di Giorgio Stevens, per urgenti comunicazioni, s'è decisa... (*Alla signora Corvin*) Come vede...

LA SIGNORA CORVIN — Sì... Ma ancora io non riesco a capire perchè lei sia venuto da me... E che cosa abbia da dirmi il signor Giorgio Stevens... Conosco di nome il signor Giorgio Stevens, e per ciò questo fatto mi pare straordinario...

RALPH (*rapido*) — La signora Corvin è vedova... Da pochi mesi...

LA SIGNORA CORVIN — Non sono stata fortunata, signore...

RALPH — E già!... Dica... Dica al signor Stevens che cosa le è accaduto... E' proprio per questo: per la sua disgrazia che lei è stata chiamata qui...

LA SIGNORA CORVIN — Il signor Stevens è informato?

RALPH — Sì... Ma ignora i particolari... Quelli che lei ha raccontato a me...

LA SIGNORA CORVIN — Oh! Non sono particolari interessanti... C'è solo che eravamo tanto felici io e Giovanni, mio marito... Un brav'uomo... C'eravamo sposati da sei anni, ed erano venuti al mondo...

RALPH — ...due ragazzi...

LA SIGNORA CORVIN — Sì... due ragazzi... Non per vantarsi, ma...

RALPH — ...due bellissimi ragazzi...

LA SIGNORA CORVIN — Il signore li ha visti... Mio marito lavorava in una società di trasporti... Era un bravo meccanico... E una sera signore, non è tornato più, ecco... Io quella sera non avrei mai pensato che... M'ero detto: non rientra, beh, si sarà fermato lungo la via... Gli era capitato qualche volta... Ed ero andata a letto... Ma non dormivo... Chissà perchè non dormivo... L'ho capito, poi: al mattino dopo... E non s'è mai saputo perchè e come l'abbiano ucciso...

GIORGIO (*rapido*) — Ho capito... Ed io, per questo, ho dato l'incarico di ricercarla...

LA SIGNORA CORVIN — Lei forse può dirmi chi... Lei può sapere tante cose, che noi povera gente...

GIORGIO (*tentando di deviare la piega che ha preso il discorso*) — No... Ma io, quando mi accade d'incontrarmi in questi casi tristissimi, se ho la possibilità di intervenire... Ecco... E allora io sono lieto di averla vista, signora, e la prego di passare, quando crederà, dal mio ufficio, dove si vedrà di provvedere per rendere meno difficile la vita, a lei e ai suoi ragazzi...

LA SIGNORA CORVIN — Oh! Signore... Come posso io ringraziarla... (*A Ralph*) E lei chi è che è venuto a cercarmi come un angelo benefico?

GIORGIO (*rapido*) — Lui?... Lui è incaricato...

LA SIGNORA CORVIN (*a Ralph*) — Siete molto buono...

RALPH — Sì, sì... (*A Giorgio, quasi con ironia*)

E allora quanto avete deciso di darle, signor Stevens...

GIORGIO — Beh! Si vedrà... Parleremo... Io non conosco ancora le condizioni della signora...

RALPH (*come esaltandosi*) — Una pensione di cinquanta dollari al mese? Di cento dollari? Si provvede perchè i due ragazzi sieno chiusi in un collegio e sieno inviati agli studi? (*Con altro tono*) E il morto? Il povero morto?

GIORGIO — Ma è inutile rivangare... Non è il caso...

LA SIGNORA CORVIN — Oh! Era tanto buono... E se vi vede dal cielo vi benedice...

RALPH — Già... Ma chi lo paga? E lei non ha mai tentato di sapere chi abbia ucciso suo marito?

LA SIGNORA CORVIN — Oh! Sono tanti i malvagi che camminano sulle strade della terra...

RALPH — E ce n'è uno che passa di notte, per una di quelle strade, e dice al primo che incontra: Basta con la vita! Poi scompare... L'autotreno è fermo nella notte! Silenzio! Non passa nessuno! Poi passa qualcuno e tira dritto! Lo chauffeur dell'autotreno, che è fermo, si sarà addormentato: è probabile, anche, che sia ubriaco... Poi! Poi, al mattino, quando albeggia, gli uccelli di rapina si destano, guardano dall'alto, volteggiano in cielo, piombano giù, su Ignazio Corvin...

LA SIGNORA CORVIN (*con orrore*) — Perchè dite questo, signore?!

GIORGIO — Insomma... tronchiamo questo discorso... Si farà ciò che si deve fare...

RALPH — Allora gli uomini si accorgono che Ignazio Corvin, suo marito, è stato assassinato... Dopo due mesi un signore si presenta a lei, si guarda intorno, carezza i bambini, parla, interroga, le dà appuntamento in casa di uno degli uomini più ricchi e più generosi d'America. E Giorgio Stevens soccorre la vedova Corvin, e salda il conto con la vedova Corvin, con i figli della vedova Corvin. E' giusto! Questo deve fare il signor Giorgio Stevens...

GIORGIO (*sconcertato, ma dominando la situazione*) — Io non credo di far nulla di straordinario... Uno spirito di fratellanza deve unire tutti gli uomini...

RALPH — Ecco...

GIORGIO — Sono lieto di esserle venuto incontro, signora, e di giovarle come meglio mi è possibile... Non credo che noi si abbia più nulla da dirsi... E' tardi... Se crede la faccio accompagnare dalla mia macchina...

LA SIGNORA CORVIN — Ma io sto tanto lontana... C'è un treno che parte nella notte e al mattino mi conduce a casa... Basterebbe che mi accompagnasse alla stazione...

GIORGIO — No, no... Fino a casa... Fino a casa... Direte voi dove vi si dovrà condurre... (*Giorgio in-*

dica alla signora Corvin la porta. La signora Corvin è interdetta, fa per avvicinarsi a Ralph. Gli tende la mano che Ralph non stringe.)

LA SIGNORA CORVIN (*confusa*) — Grazie... Anche per i miei bambini... (*La signora Corvin esce da sinistra, accompagnata da Giorgio. Pausa. Ralph si butta a sedere sul divano. E' stremato. Dopo qualche minuto torna Giorgio dalla sinistra.*)

GIORGIO (*venendo risolutamente verso Ralph*) — Ma che gioco è questo...

RALPH (*sempre buttato sul divano*) — Ah! Lo chiami gioco?

GIORGIO — E come vuoi che lo chiami? E' un gioco d'inferno...

RALPH — Bruci, eh, papà...

GIORGIO — Io? Sei tu che bruci... Io sono a posto... Io ho fatto tutto ciò che dovevo fare per te, intendiamoci... E da tre mesi stiamo tutti penando a causa tua... Io, tua madre, tua sorella, tuo zio... Se questo non ti pare che basti!...

RALPH — Come sei stato abile, papà... D'improvviso ti sei insinuato tra me e lei, hai aperto la tua cassaforte e tutto, ecco, s'è contagiato... Io non ho gridato la verità: non mi sono inginocchiato e accusato di fronte a quella donna per paura che lei ormai non reagisse più, e non mi maledicesse... Ora quella donna viaggia, in una ricca automobile... Le hai dato del danaro, è vero?

GIORGIO — Era il meno che potessi fare...

RALPH — Un anticipo! E giungerà fra due ore nella sua casa dove dormono i suoi bambini. E li desterà. E dirà loro piangendo: « Sapete?... Siamo salvi... ». E li baccerà. E al nome di Ignazio Corvin - del "povero papà" - avvicenderà il nome di Giorgio Stevens, il benefattore... E noi, abbiamo impudentemente accettato i suoi ringraziamenti... Per poco non ci ha baciato le mani...

GIORGIO — Beh! Eppoi?... Tu credi che in questo momento, col pericolo che corri, io abbia voglia di discutere di queste cose?

RALPH — Io, invece, sì...

GIORGIO — E io no, no, no...

RALPH (*con malinconia*) — Non ne avrei voglia neppure io... Sapessi, quanto ne soffro, papà...

GIORGIO (*tentando di riscuoterlo*) — E non bisogna soffrirne! Bisogna invece raccogliere tutte le forze e riscuotersi e dominarsi! E se non l'hai tu la forza, te la dò io... Ma hai coscienza di ciò che sta accadendo, in questo momento?

RALPH — Sì, purtroppo!

GIORGIO — E invece no! Ed io ho il dovere di sbeffiarti il cervello! Senti, Ralph: tre mesi fa una sera tu sei venuto qui, a quello stesso posto, mi hai detto tutto di te, hai implorato perchè io ti salvassi...

RALPH — Lo so, papà...

GIORGIO — Io ti ho salvato! Ma non credere che tutto quanto io ho fatto per te non mi sia costato...

RALPH — Lo so, papà...

GIORGIO — E allora, se capisci quale sforzo io abbia compiuto - anche di fronte a me stesso: dentro, eh! - quali che siano le ragioni che ti hanno spinto a tornare - per noi, sai, per me, per tua madre, per questa casa - dovevi rispettarlo questo mio spaventoso sforzo... E invece mi accorgo che non hai pensato che a te, e non pensi che a te, prima e dopo...

RALPH — No, papà... Penso anche a voi... Penso a te...

GIORGIO (*con uno scatto*) — Insomma...

RALPH — Tu hai detto la parola «salvare»... Salvare che cosa?

GIORGIO — La vita... La tua vita...

RALPH — E che te ne fai della vita?... Che cos'è la vita?... Che ne sai della vita che io ho passato in questi tre mesi?!...

GIORGIO — E tu che ne sai della nostra vita...

RALPH — E questa è la terribile cosa: abbiamo seguito a vivere uno da una parte, l'altro dall'altra... Come prima, separati, senza capirsi, senza comunicarsi, estranei. E ora è il momento in cui bisogna trovare finalmente questo punto di contatto, per ciò che si deve fare, tutti... Ecco: a tanto son serviti questi tre mesi... A capire questo... Per me, almeno... E sto qui perchè tutto è nato da me, tutto è dipeso da me, e tutto ancora dipende da me... Tu sei abituato ai bilanci, papà... Partita del dare e dell'avere... Ecco: pensa a un bilancio... C'è un deficit, papà... Bisogna colmare questo deficit... E tu non ci puoi far niente: tu puoi bruciare tutto il tuo denaro, fino all'ultimo soldo, che è una forza sì, lo riconosco, e ti è servito, anzi ci è servito... Ma il deficit non si colma... Si tratta d'un'altra partita... Ecco, bisogna capire che si tratta d'un'altra partita... E' vero, papà?... Dimmi che è così... Che, «dentro», è così...

GIORGIO (*dopo una pausa, con voce cupa*) — Lo so... Questo lo so...

RALPH (*con slancio*) — Ah! Lo sai... L'hai capito, papà?... E allora io ti posso parlare, come se parlassi a me stesso: col cuore in mano... Ecco: e vedrai che ti riconcilierai con me. (*Pausa*) Io ho vissuto, in questi tre mesi, un po' di qua un po' di là, e non uscivo mai... La sera, soltanto, per prendere un po' d'aria, e il resto del giorno fra quattro mura, come in una prigione... Voi stavate qui, tutti insieme, e potevate aiutarvi l'uno con l'altro... Io ero solo... E quando si è soli, si pensa, non ci si distrae, e giunge la notte e non si dorme, papà...

GIORGIO — Ralph!...

RALPH — Ma è un bene: perchè i pensieri si fanno lucidi, ordinati... Si cammina... Io ho camminato tanto... E sono giunto, così, alla casa di Ignazio

Corvin... E ho condotto qui la moglie di Ignazio Corvin, la mamma dei figli di Ignazio Corvin, perchè tu potessi vedere precisamente il mio punto di arrivo e il mio punto di partenza... Ecco: questo è quello che conta... E da questo punto bisogna ricominciare tutti: come ho fatto io... Vedrai che tutto è logico, semplice, sgombro... E si fa ciò che si deve fare, senza paura, con persuasione, con tranquillità: tanto dà tanto... (*Con altro tono*) L'avevamo dimenticato, eh, papà, quel poveretto!... E' la vera vittima: è la sola vittima... Tra me e Mix, sì, poteva capitare a me ciò che è capitato a Mix... Il gioco era alla pari... Ma l'altro, l'altro che se ne torna a casa, dove l'aspettano la moglie, i ragazzi, per la cena... Il conto da saldare è tra me e lui... Tra noi e lui!... Mix ha già pagato... Ora spetta a me... E' come se, tanti anni fa, mentre tu torni a casa, una sera, con la tua cassetta dei ferri a tracolla, e il figlio di Morgan e il figlio di Rokfeller, per divertimento ti accoppiano per la strada... Poi, quelli, lassù si mettono a giostrare al si salvi chi può... E tu?... La mamma vedova e noi tre orfani... Quelli con la borsa piena mettono in moto la macchina e se la fanno franca! E tu? E noi?...

GIORGIO (*disperato*) — Anche se tutto questo è giusto io non posso vedere: non voglio vedere...

RALPH — Devi vedere, papà!... Tutti dobbiamo vedere... E come io rispondo di me a Ignazio Corvin, così tu devi rispondere di te a me... Che hai fatto di me, papà...

GIORGIO — Ho creduto di essere sempre un buon papà per te...

RALPH — E che vuol dire essere un buon papà?... Non lo dico per me: ormai la mia partita è giocata... Lo dico per l'altro... Papà: fanne un uomo... E' l'unica cosa che importi... Tutto il tempo che non hai dedicato a me, trovalo per lui...

GIORGIO — Sicchè anche tu mi fai responsabile...

RALPH — No... Povero papà... Pareva che la vita fosse tutta fatta... Eh!... No... Non era fatta dentro... E quando non è fatta dentro, tutto il resto è inutile... Vedi a che son ridotto io, e a che sei ridotto tu?... Siamo i più poveri uomini del mondo... Ma io diventerò l'uomo più ricco, tanto più ricco di te, quando sarò uscito da questa casa, mi sarò presentato dove debbo presentarmi, e avrò detto: - Eccomi qui...

GIORGIO — Sicchè?...

RALPH — Coraggio, papà! La penultima tappa è fatta... Ora resta l'ultima. E' bello, papà... Non ti commuovere... Devi essere contento di me... Devi dire: - Bravo Ralph - Dillo! Dammi questo conforto...

GIORGIO (*dopo una lunga esitazione*) — Oh! Ralph...

RALPH — Ecco... (*Il momento è emozionantissimo. I due tacciono. Poi Giorgio si passa una mano sul volto, come a cancellare le lacrime che gli sono affiorate*).

GIORGIO — Ecco...

RALPH (*un po' trasognato*) — Bisogna sbrigarci, papà...

GIORGIO — Perché?

RALPH — Non abbiamo più nulla da dirci... E allora sono inutili gli indugi... A che servirebbero: a pestarci il cuore... (*Risoluto*) Voglio baciare Stefano, zio Giacomo, Dorothy... Voglio baciare la mamma....

GIORGIO — No, Ralph...

RALPH — Perché no?

GIORGIO — Tu vuoi ucciderla...

RALPH — Immagina che domani la mamma sapesse - prima o poi lo saprebbe - che io, questa sera, mi sono fermato qui, e che non sono salito ad abbracciarla... Lo so: è una pena terribile: può parere anche una crudeltà... Ma queste sono posizioni che bisogna affrontarle fino in fondo... E' necessario che io la vegga, papà... Debbo vedervi tutti... Se no: sarebbe facile per me e per voi... So che ti costringo a cose che ti sembrano insopportabili, e non lo sono... Tu devi aiutarmi... Come vedi, ti chiedo ancora qualche aiuto... Tu puoi darmi, ancora, qualche aiuto... Chiama lo zio Giacomo... E Stefano... E Dorothy...

GIORGIO (*dopo una esitazione: deciso va verso la porta di fondo, l'apre*) — Giacomo... Stefano... (*Entrano Stefano e Giacomo dalla porta di fondo*) Ecco: Ralph vuole salutarvi...

STEFANO (*accorrendo verso il fratello*) — Oh! Ralph...

RALPH (*con simulata disinvoltura*) — Come va, giovanotto...

STEFANO — Bene, e tu?...

RALPH (*intenzionalmente*) — Benissimo! Studi a casa, ora, eh!... Niente più collegio...

STEFANO — Il papà e la mamma hanno voluto che venissi qui, perchè tu eri partito...

RALPH — Il papà e la mamma hanno fatto benissimo...

STEFANO — Ma ora tu sei tornato...

RALPH — Sì, ma per questa sera soltanto... Non temere: tu resterai col papà e con la mamma... Devi volere molto bene alla mamma e al papà... Ricordati, sempre, che ti chiami Stevens, e che quando si porta il nome del nostro papà bisogna essere... molto bravi... Com'è bravo il nostro papà!... Zio Giacomo!... Quando io ero piccino voi non venivate mai a casa nostra... Ora, invece, dacchè è tornato Stefano...

STEFANO — Viene per giocare a scacchi con me, ogni sera...

RALPH — Ecco... Dovete promettermi che verrete ancora... Sempre... Stefano deve diventare un bravo giocatore di scacchi...

GIACOMO — Sì, Ralph... (*Ralph stringe la mano a Giacomo*).

RALPH — Dorothy è su, dalla mamma; è vero, papà?

GIORGIO — Sì...

RALPH — Vado a raggiungerla... (*Ralph esce rapido per la sinistra. Restano solo i tre. Giorgio è come assorto*).

GIACOMO (*meravigliato che Ralph si sia recato presso la madre*) — Giorgio!...

GIORGIO — Che?

GIACOMO — Mah!

GIORGIO — Sì... (*A Stefano*) Va di là, Stefano; ti chiamerò io più tardi...

STEFANO — Sì, papà... (*Esce per la porta di fondo*).

GIORGIO — Ecco: il bambino non sa e non deve sapere... Ma noi? Noi non possiamo più sottrarci alla realtà delle cose: come sono, come debbono essere... Sento che ognuno in questo momento si carica del proprio peso... Giacomo...

GIACOMO — Dimmi...

GIORGIO — Tu ci sei stato vicino in questo tempo... Ti pare che ogni cosa fosse veramente al suo posto, nella nostra vita?

GIACOMO (*deciso*) — No, Giorgio...

GIORGIO — Ecco... Mi fa piacere che me lo dica tu, che sei un onesto uomo... E mi conosci... (*Come a sè stesso*) Questi sono discorsi che si continuano... Randfeller non ha più bisogno di aspettare la mia visita...

GIACOMO (*preoccupato*) — Ma che farà, ora, Ralph...

GIORGIO — Ciò che si deve fare quando d'improvviso raggiungiamo la nostra verità. Forse bisognava preparare sua madre a questo incontro...

GIACOMO — Vuoi che vada io, Giorgio?

GIORGIO — No... Ormai... Tutti dobbiamo caricarci del nostro peso... Anche lei... Non c'è scampo... Ma le mamme s'illudono... Credono nell'impossibile... Forse non capirà... Speriamo che non capisca...

F I N E

© Questa commedia è stata rappresentata la prima volta al Teatro Nuovo di Milano, il 7 ottobre 1947, dalla Compagnia « Città di Milano » dell'Istituto nazionale del Dramma, diretta da Ruggero Ruggeri. Le parti sono state così distribuite: **Ruggero Ruggeri** (Giorgio Stevens); **Lia Zoppelli** (Alice Stevens); **Olga Carera** (Dorothy); **Mario Colli** (Ralph); **Franco Tommei** (Stefano); **Annibale Betrone** (Giacomo Stevens); **Roberto Bruni** (Luigi De Coursac); **Mario Pucci** (Lavery); **Mario Feliciani** (Randfeller); **Lina Bacchi** (la signora Corvin); **Aldo Gazzini** (il maggiordomo); **Gianni Marchesini** (il capo operaio); **Aligi Vicini** (l'usciere).

© Tutti i diritti riservati; copyright Cesare G. Viola 1947.

Occhiali neri e rosa

LA VERA SITUAZIONE ATTUALE DEL TEATRO DI PROSA

Si è tenuta recentemente a Roma una riunione dei rappresentanti di tutte le categorie dello spettacolo per discutere lo schema di una legge per la riforma del Teatro. Tale riforma è basata su motivi artistici e sociali. Ma poichè si vorrebbe elevare il contributo statale per aver modo di poter sempre e meglio favorire la lirica e i concerti, i convenuti, e primo fra tutti l'on. Andreotti, si sono preoccupati anche del Teatro di prosa, parente poverissimo di quello lirico. Remigio Paone, indubbiamente il maggior esperto di teatro che abbiamo in Italia, ha difeso gli interessi del Teatro di prosa con le parole che riportiamo. La sua enunciazione è molto importante, perchè è dalle sue parole che apprendiamo la vera situazione attuale del Teatro di prosa, senza preconcetti nè interessi personali. Alternando occhiali neri e rosa, Remigio Paone ha mostrato il vero volto della situazione.

** Credo di poter dire senza retorica che oggi è un'ottima giornata per il Teatro italiano, poichè dalla liberazione di Roma è la prima volta che possiamo incontrarci con un rappresentante dei governi democratici. Le categorie del teatro infatti non hanno mai avuto la fortuna di poter far sentire la loro voce ad un rappresentante del Governo. Premetto che in questa Commissione io non rappresento alcuna categoria: sono stato invitato come tecnico per cortese designazione dell'Associazione Generale dello Spettacolo.*

Il rappresentante del Ministero del Tesoro mi diceva l'altro giorno di aver bisogno soprattutto della nostra comprensione; domando se per concedere tale comprensione dobbiamo decisamente morire. Non si tratta di fare un programma di massimo o di minimo; la situazione del teatro di prosa è questa volta effettivamente grave; sono costretto a ripetere una frase fatta « il teatro di prosa è moribondo » dal momento che corrisponde, ora, esattamente alla verità. Da venti anni ho sempre sentito dire che il teatro è in crisi; lo era — può darsi — mentre viveva magnificamente. Si ripeté il caso della favola del lupo, che a forza di gridare alla crisi, siamo davvero giunti al « punto di morte » e nessuno ci ascolta e probabilmente ci crede. Riferiamoci al 1938. A quell'epoca, un biglietto di teatro costava dalle 20 alle 25 lire; oggi dovrebbe costare 1200 o 1300 lire, ma poichè nella crisi generale come fenomeno sociale, il teatro non costituisce una spesa necessaria, molti l'hanno donata cancellare dal proprio bilancio. Per indurli a rifrequentare il teatro, siamo costretti a far pagare un biglietto da 400 a 500 lire, senza la minima proporzione tra il vecchio e il nuovo costo. Il Teatro è divenuto così passivo ed antieconomico.

Le Compagnie di prosa costavano nel 1938 da due a tremila lire il giorno; oggi costano da ottanta a centoventimila. Nel periodo prebellico i teatri erano molto frequentati; oggi non lo sono più, per le ragioni stesse della crisi generale. Crisi mondiale dal lato economico; crisi mondiale dal lato artistico; in una parola: repertorio. Non funziona il teatro in Italia, ma funziona poco in tutto il mondo. Noi avremmo bisogno di almeno venti Compagnie per sostenere una Stagione Teatrale, ed invece per la Stagione iniziata da un mese o poco più, ne abbiamo forse otto o dieci, ed anche queste — data la nostra particolare situazione rispetto ai teatri stranieri di non formare le Compagnie per i teatri, ma per il giro nelle varie città — sono costrette a cambiare repertorio almeno ogni settimana. Una Compagnia deve allestire da dieci a quindici spettacoli; avendo dieci Compagnie occorrerebbero almeno centocinquanta commedie nuove. Non ci sono. Ci sarebbero, ed anche tutte italiane, se si volessero fare soltanto degli esperimenti, ma qui parliamo di teatro regolare, e centocinquanta commedie nuove non si possono avere nemmeno attingendo ai repertori di tutti i Paesi, giacchè anche la loro produzione o non è tutta valida o non è tutta di esportazione. Questa è la seconda causa della crisi del Teatro. Contro di essa abbiamo già cercato di rimediare in qualche modo, allettando il pubblico con la messinscena e la regia. Si sono spesi e si spendono molti milioni, ma è una forma di esasperazione che coopera a far diventare il teatro maggiormente antieconomico. E' dunque necessario imporsi dei sacrifici; ma non deve sacrificarsi qualcuno e per ragioni particolari, ma tutti. Indistintamente. Devono sacrificarsi gli attori rinomati (non i piccoli, giacchè questi non riescono a percepire che le non sufficienti millecinquecento lire di « minimo » al giorno), quelli che percepiscono dalle otto alle dodici e fino alle ventimila lire al giorno, giustificando tali richieste con le spese di abbigliamento, e citando a loro difesa il cinema,

TEATRO
STABILE
TORINO
Biblioteca
& Archivio

il cugino spauracchio della scena. Quando noi ci rivolgiamo agli attori di maggior richiamo, essi rispondono che non possono lavorare se non alle cifre indicate; a meno, sarebbe un vero sacrificio, e come tale insopportabile ed inaccettabile.

A questo punto, noi cresciuti nel teatro, sentiamo il bisogno di ricordare con ammirazione gli attori del teatro italiano, e specie quelli non più giovani, da Dina Galli a Ruggeri, dalla Melato ad Emma Gramatica a Gandusio e così via, che recitavano e recitano prima di tutto per la passione che li anima, e per i quali il teatro è davvero « un grande amore che dura tutta la vita », parole testuali del testamento spirituale di Federico Garcia Lorca.

Oltre agli attori dovrebbero essere animati da uguale spirito di sacrificio i capocomici: nessuno di essi certo forma compagnia soltanto animato da scopo di lucro; la sola preoccupazione è quella umana e logica di non rimettere o rimettere il minimo possibile, e vivere, ma i capocomici non dovevano umiliare gli autori italiani. Secondo me essi nel dopoguerra hanno creduto troppo ciecamente ed esclusivamente nelle novità straniere, hanno creduto troppo nel « tesoro » del repertorio non italiano, hanno creduto infine che bastasse una firma straniera per risolvere la crisi. E così hanno costretto i nostri autori a difendersi e praticamente a difendersi male, chiedendo cioè e ottenendo dallo Stato una somma che da sola basterebbe ad integrare la vita di quattro o cinque Compagnie primarie con repertorio ugualmente diviso fra autori italiani e stranieri, e limitando le possibilità di allestimento delle novità italiane a quelle produzioni che si adattano a Ruggeri per la « Città di Milano » e non si sa a chi per la « Città di Roma ».

Quale apporto concreto potrà appunto dare il nostro ottimo e coraggioso Ruggi allo sviluppo della produzione italiana? Quante novità avranno date, a fine gestione le due Compagnie, se teniamo anche presente le « commemorazioni » che invero ci sembrano un tantino esagerate nel numero perchè vorremmo che queste Compagnie fossero soprattutto Compagnie di polemica e di battaglia!

Dicevo per questo che se i capocomici italiani avessero inteso il dovere di non accantonare la produzione italiana avrebbero fatto i loro interessi, perchè lo Stato si sarebbe già interessato di essi ed avrebbero reso un servizio grande alla nostra arte drammatica.

Una Compagnia se costa oggi dalle ottanta a centoventimila lire, ciò è anche per i trasporti, e questo è un punto importante del problema da risolvere. Già dal 1935 esistevano facilitazioni ferroviarie per il teatro, del 75 %: ora ridotte al 50 %. Lo scarto di un terzo per una Compagnia formata da venti a venticinque elementi, con varie tonnellate di bagaglio, incide fortemente sulle spese generali. Il Ministero dei trasporti non se ne preoccupa. Non potendo sopportare tali spese, le Compagnie hanno ridotto i viaggi a stazioni fisse: Milano e Roma, o quasi; e viceversa. Tutte le altre città, e non sono poche, ed in gran numero importanti, non hanno teatro di prosa, soprattutto per questa ragione. Al Ministero dei trasporti non si riesce a far comprendere come accordando maggiori facilitazioni lo Stato non verrebbe a perdere, ma forse bensì a guadagnare, dal momento che i viaggi diventerebbero automaticamente assai più numerosi, risolvendo, almeno per varie città importanti, il problema locale degli spettacoli.

Il Teatro, tutto il Teatro e l'attività concertistica sono, dunque, in condizioni difficilissime. E' necessario chiedere al Tesoro, almeno due miliardi. Immagino il volto del ministro Einaudi. Ma il ministro Einaudi si è domandato: che cosa rendono oggi gli spettacoli? Attraverso la tassazione lo Stato incasserà, quest'anno, con la tassa erariale, dai sette ai nove miliardi.

Tre anni fa abbiamo detto: « le Compagnie di prosa non ce la fanno più »: ed avevamo ventisei Compagnie; l'anno scorso ne avevamo sedici; quest'anno non raggiungiamo il numero di dieci. Questa è la situazione del nostro teatro di prosa, e noi vorremmo poter dire a chi di ragione: l'anno venturo che cosa incasserà lo Stato di tassa erariale? Perchè dobbiamo fare la figura di pitoccare degli aiuti per il Teatro, quando sappiamo che tale aiuto non è che una piccola parte di ciò che il teatro produce; quando sappiamo che il teatro ha funzioni di civismo e di cultura, e non soltanto per il nostro Paese, ma con i nostri attori all'estero. C'è nessuno che abbia letto le relazioni non soltanto artistiche, di successi entusiasmanti, ma le cifre riportate esattamente, da Mario Intaglietta in « Il Dramma », delle due Compagnie italiane che attualmente sono in Argentina? Non le abbiamo mandate noi all'estero queste ambascerie di italianità; le hanno richieste loro, le hanno formate col loro denaro. Il teatro è anche merce di esportazione, e quale merce, come si vede, giacchè oltre l'interesse economico c'è l'entusiasmo del pubblico, la conoscenza all'estero del repertorio italiano e relativi incassi di diritti d'autore, il tra-

sporto di una massa verso un settore del nostro Paese, una conoscenza della nostra lingua che fa presa su spettatori numericamente imponenti, che in diverso modo non saprebbero mai nulla di noi. Non dobbiamo tenere in nessun conto questi elementi di propaganda culturale, questo riaccostarsi della nostra lingua in Paesi stranieri?

Ritorniamo dunque al marasma creatosi nel nostro teatro di prosa: esso è enorme perchè non si è fatto nulla per arginarlo mentre la marea saliva a poco a poco. Ora siamo giunti al massimo livello. In un primo tempo i capocomici hanno cercato di trarre utile, credendo di salvarsi, dal teatro straniero; quel repertorio era già sfruttato e, comunque, è già stato sfruttato. Le commedie nuove coprono appena l'uno per dieci del fabbisogno delle Compagnie; è necessario che gli autori italiani diano lavori nuovi, poichè correre dietro al passato e rifugiarsi nella tradizione è un nonsenso. Rappresentando gli autori nuovi vi potranno anche essere, anzi vi saranno certamente, anche degli insuccessi, ma se sono insuccessi intelligenti ci sarà battaglia, e se ci sarà battaglia funzionerà automaticamente il filtro della selezione e formeremo degli autori nuovi, e ricostruiremo il nostro teatro.

Io credo che attraverso dei fischi e dei fiaschi il Teatro di prosa italiana troverà nuove sorgenti di vita. E giacchè siamo in tema di repertorio e soprattutto di commedie nuove, soffermiamoci sulla così detta « piaga dei registi » che secondo me va affrontata con animo sereno: non ci si può mettere ai poli opposti, degli interventi decisivi e dittatorii o delle inutilità o addirittura del danno della regia. I registi però devono guardare al problema con occhi panoramici della tutela di tutti gli interessi, non con quelli del solo loro interesse; devono veramente collaborare con capocomici e attori, non devono dello spettacolo fare in partenza un prodotto antieconomico, perchè solo allo Stato — e non so nemmeno fino a quale punto — si potrebbe chiedere di sopprimere ogni problema amministrativo per l'affermazione soltanto di quegli estetici.

Per un complesso non indifferente di ragioni siamo dunque ad una svolta pericolosa del teatro di prosa; al pericolo di questa svolta contribuisce — certo non volendo — anche il teatro lirico con le sue enormi richieste: un miliardo e trecentomilioni di lire hanno domandato gli Enti lirici per le loro stagioni, ed anche essi devono comprendere le gravissime difficoltà del Teatro di prosa. Non è possibile far vivere da gran signore l'uno, da poverissimo l'altro; la lirica e la prosa si devono vicendevolmente aiutare, e poichè è la prosa che stende la mano, la divisione deve essere proporzionata. E che sia soprattutto bene amministrato. Fin dal 1943, io proponevo di abolire le sovvenzioni; e il capo del servizio del teatro deve ricordare le mie proposte avanzate nelle riunioni preparatorie di quest'anno. Invece di dare delle sovvenzioni, proponevo dei premi; premi che diano la possibilità di selezionare anche dal punto di vista qualitativo i capocomici. Quando uno di essi sa che a fine stagione, se ha ben operato, verrà premiato, è logico che avrà tutto l'interesse di farlo e non soltanto per il bene economico che gli ne verrà, ma per quanto guadagnerà in considerazione morale, anche più utile agli effetti artistici. Per dare un quadro preciso, posso ricordare come nel 1943 ogni Compagnia aveva una sovvenzione dalle duecento alle trecentomila lire, pari oggi, a più di quei cinque o sei milioni che pure basterebbero a dar vita artistica ed economica ad una Compagnia primaria.

Infine la nuova legge prevede la pubblicazione dei bilanci preventivi e consuntivi: sapremo finalmente, ed esattamente come sono stati spesi i denari dello Stato, e ci si renderà conto di quanto sono costati i diversi elementi che compongono lo spettacolo.

Concludo ricordando con fraterno cuore un povero più povero di noi: l'avanspettacolo. Sono migliaia di artisti di ogni genere a far parte di questa categoria: il 15 % lavora: l'85 % passeggia nelle due gallerie di Roma e Milano. E' necessario toglierli dalla strada, e questo possono farlo — perchè è loro dovere — i noleggiatori di films e gli esercenti dei cinema. La storiella dell'avanspettacolo scurrile, ecc., è la solita mosca bianca presa a giustificazione di comodità; in genere l'avanspettacolo è decoroso e dignitoso, ed eravamo giunti a far scrivere dei testi ad autori rinomati. Ricordiamo che tanti dei nostri maggiori attori di rivista o anche di prosa vengono dall'avanspettacolo. Domandiamo quindi al Tesoro di non ignorare la voce « avanspettacolo » nelle sue decisioni.

Le categorie del Teatro e della musica di fronte alla realtà di un intervento governativo che vediamo oggi esplicitarsi attraverso l'interessamento continuo ed energico del sottosegretario alla Presidenza del Consiglio che ha dimostrato di affrontare i nostri difficili problemi con giovanile ed intelligente vigore, devono sentire e sentiranno maggiormente il loro senso di responsabilità, dovranno dare e daranno prova di comprensione e di solidarietà verso gli altrui interessi in un'unica superiore visione: salvare il Teatro italiano.

Remigio Paone

YURI ZAVADSKIJ, REGISTA UMANO

■ Dall'esperienza di Stanislavskij, maturata nei suoi ultimi termini in quel « naturalismo psicologico » onde l'espressione drammatica vien riproposta attraverso la revisione della personalità dell'attore da attuarsi in un processo di adeguamento spirituale non privo di pericoli in quanto — come è stato più e più volte rilevato — suscettibile di sacrificare i dettati spontanei e talvolta geniali d'una libera creazione del personaggio alla preoccupazione di orchestrarlo nello spettacolo in una superiore consapevolezza, si stacca — verso il 1913 — l'opposizione di Eugenio Bogrationovic Vachtangov cercando di ammorbidire nel calore di una umanità più sofferta e più tollerante (forse un poco ingenuamente entusiasta nella sofferenza e nella tolleranza) la fredda volontà del maestro di penetrare e di organizzare.

All'uno e all'altro — al rigoroso scientificismo di Stanislavskij e, soprattutto, alla appassionata formulazione di Vachtangov secondo cui il teatro che finora non ha agito che come spettacolo dovrebbe servire all'uomo di aiuto nella soluzione dei grandi problemi della vita (1), Yuri Zavadskij va debitore di quella sua particolare tecnica di regista, equilibrata fra gli estremi teoretici del primo e le correzioni pratiche del secondo, da cui, oggi, il suo nome è posto fra i più chiari del teatro russo.

Zavadskij è nato il 13 luglio 1894 a Mosca dove, nel 1913, si diplomò al Ginnasio Medvenikov dal quale passò poi alla Facoltà di Giurisprudenza che frequentò fino al 1917 allo stesso tempo che seguiva un corso di pittura nello studio del celebre Zhukovskij e quindi di Kelin. Al 1915 risalgono i suoi primi contatti con Eugenio Vachtangov che, operando ancora al Teatro d'Arte, aveva da poco fondato il terzo « Studio » conosciuto allora dal nome della strada ove si trovava, come lo « Studio Mansurov » e dal quale doveva poi trarre origine il « Teatro di Stato Vachtangov ». Qui, appunto, nel 1919, Zavadskij curò l'allestimento e tenne la direzione della prima opera che gli fu affidata, un dramma del poeta Antokolskij guadagnandosi l'attenzione di Vachtangov che lo volle con sé nelle realizzazioni della Principessa Turandot di Gozzi e del Miracolo di Sant'Antonio di Maeterlinck in cui, oltre che come assistente alla regia, Zavadskij comparve come attore. Dopo la morte del suo maestro, nel 1924, diresse ancora per il terzo « Studio » Il Matrimonio di Gogol quindi, avvertendo in sé i segni di una conquistata maturità da cui si sentiva legittimamente qualificato a lavorare fuori di ogni tutela per la completa manifestazione del proprio ingegno, fondò un suo « Studio », un teatro sperimentale nei sobborghi di Mosca che visse fino al 1936. Ebbe così modo di educare alla sua scuola tutta una generazione di giovani attori che, fra gli altri, si onora dei nomi della Maretskaya, splendida Mirandolina nella Locandiera di Goldoni, presentata al « Mossoviet »; di Mordinov, di cui le platee moscovite ricordano la originale personificazione dell'Otello; di Abdullo, di Plyat. Contemporanea all'opera didattica, Zavadskij svolse in questo tempo intensa attività creativa inscenando On ne badine pas avec l'amour, di Alfred De Musset; Una cosa semplice, di Boris Laureniev (2); The Devil's Disciple, di G. B. Shaw e Lupi e agnelli, di Ostrovskij con cui affermò clamorosamente e definitivamente la validità della propria concezione scenica. Il successo di questa presentazione gli valse la nomina a direttore artistico del Teatro drammatico di Stato della città di Rostov, uno dei più importanti di Russia, distrutto poi nel corso della guerra. Nel '40 fu chiamato al « Mossoviet » di Mosca come direttore di scena e, l'anno seguente, fu nominato direttore dello stesso teatro dove lavora ancor oggi. Qui ebbe modo di dar piena misura del suo talento, curando una serie di allestimenti che, a buon diritto, si citano come esemplari: oltre la già detta Locandiera, ripresa in una recitazione amabilmente ironica eppure perfettamente aderente al testo e allo spirito della classica commedia, la Mashenka di A. Afinoghenov; Nadezhda Durova di K. Lipskerov; Oleko Dundich di A. Rzheshvskij; Il popolo russo di C. Simonov; Invasione di Leonov; Il gabbiano di Cecov; Incontro

nell'oscurità di Knorre; La Ministressa del serbo Nausic (3). Fra le produzioni in altri teatri, il pubblico sovietico ricorda con perdurante ammirazione il valoroso Mstislav di Puri e, in collaborazione con E. Brill, La perdita dello squadrone di Korneichuck, inscenati durante la guerra al Teatro Centrale dell'Armata Rossa. Fuori di Mosca diresse recentemente il lupo di Leonov al « Lensoviet » di Leningrado.

Nel 1942 gli fu conferito il titolo di « artista del popolo delle R.S.F.S.R. per segnalati servizi svolti per la valorizzazione del teatro sovietico ». Nel 1944 fu insignito dell'ordine di Lenin, una delle più alte distinzioni russe. Infine, nel 1946, a titolo di riconoscimento ufficiale dei suoi singolari meriti nel campo teatrale ed educativo e in particolare per la produzione dell'Otello, di Invasione e di Incontro nell'oscurità, gli fu solennemente attribuito il premio Stalin di primo grado.

Sostanzialmente ortodosso nella sua accettazione dei principi politici del « realismo socialista » cui continua ad essere informata nel più e nel meno l'attività teatrale in Russia, Zavadskij ne ha però felicemente tentato l'interpretazione in una nuova chiave che, mantenendo pressoché inalterata la meccanica del linguaggio ufficiale, dà alle sue espressioni un significato diverso, più umano alla maniera di Vachtangov. L'umanità, si può dire, la ricerca della varia umanità attraverso i testi drammatici costituisce il mezzo ed il fine della sua opera di artista. Zavadskij non è un teorico; quanto meno non è un teorico logico e freddo come, per esempio, Popov. Il suo interesse di regista non si orienta tanto alla invenzione di nuove formule e ricette quanto nell'applicazione di alcune fra esse, della cui validità il suo istinto di teatrante nato lo rassicura.

— Le nuove forme — egli dice — non sorgono per un processo di generazione spontanea, e neppure per le sollecitazioni di una qualsivoglia eccitazione volontaristica. Sono contenute in potenza nella concezione del drammaturgo e si rivelano, a volta a volta, allorché questa viene adeguandosi alle esigenze ideali dei tempi. — Da questa considerazione apparentemente facile, ma che si deve avere presente per intendere la posizione di Zavadskij fra i registi sovietici con-

temporanei, si fa urgente in lui la sovrastante preoccupazione — pratica e non teorica — di ritrovare una forma specifica d'espressione scenica singolarmente valida per ognuno dei grandi scrittori drammatici ai quali soprattutto è volta la sua attenzione: Shakespeare, Lope de Vega, Molière, Goldoni, Ostrovskij, Cecov, Gorkij. — Ci sono nei testi di questi scrittori — egli afferma — i dati di una logica interiore universale, fuori cioè dello spazio del tempo, che riconosciuti dettano le norme per la loro realizzazione scenica. Norme immutabili nella loro intima struttura se pure, com'è naturale, superficialmente variabili a seconda degli anni e delle latitudini.

Dalla linearità di questa formulazione — come un invito alla modestia — discende lo sdegno di questo regista per tutto ciò che è esasperata ricerca dell'originalità come fine a se stessa, innovazione gratuita, manierismo e presunzione.

— Non è necessario e non è intelligente sforzarsi di essere originali a tutti i costi — prosegue Zavadskij. — L'ansia di differenziarci dagli altri, di porre come fine della ricerca artistica l'affermazione della propria personalità in contrasto con quella altrui è inutile e dannosa ai fini della verità dell'espressione. L'originalità è un fatto spontaneo risiedente nella natura dell'artista, nella sua individualità che giunge a valere solo quando si ponga con l'agevolezza di una manifestazione immediata. Di qui la pratica della sua regia, volta non già alla realizzazione di « pure forme », il che troppo spesso è venuto a significare « vuoti schemi » da spacciarsi sotto la seducente etichetta di « raffinato intellettualismo » e simili specchietti, ma attuata come tramite di intelligenza, mediazione ideale fra la sensibilità della platea e l'ultima significazione del testo drammatico.

In tal senso si può riconoscere una effettiva validità sociale nell'attività di Zavadskij regista; perchè, non essendo suo fine quello malamente secentista di « meravigliare » il pubblico ma quello ben più nobile di « educarlo », guidandolo alla comprensione dello spettacolo che pianamente chiarisce in termini di universale intelligibilità, la sua opera acquista genuina utilità « sociale » di elevazione popolare.

Questo non significa che Za-

vadskij voglia fare del teatro uno strumento di facile propaganda, avvilendolo inutilmente. Ciò che egli vuole — che volevano Stanislavskij e più ancora Vachtanov — è di rilevare la sostanza umana di ideali eterni (nel caso specifico, questi sono detti « socialisti » ma, altrettanto bene li potremmo chiamare « cristiani » o meglio ancora « umani » semplicemente), di aspirazioni in fer-



A. AFINOGHENOV, uno degli autori russi citati in questo articolo, è morto nel 1941, durante un attacco aereo su Mosca. Era il più geniale dei drammaturghi sovietici e il suo dramma *La paura* sulla crisi dell'intellettuale nella Rivoluzione resterà nella storia del teatro russo. La caricatura qui pubblicata risale al 1932, all'epoca appunto de *La paura*

mento, di esigenze sempre rinnovantesi, attraverso la loro proiezione scenica. Ed è questa sostanza, sono queste aspirazioni e queste esigenze, maturate e sofferte nella coscienza del regista, a suggerire di volta in volta le vere forme della loro espressione.

Gigi Cane

(1) Ettore Lo Gatto, *Il Teatro Russo* (Garzanti, 1944).

(2) Boris Lavreniev ha recentemente vinto un premio Stalin con il dramma di guerra *Agli uomini del mare* di cui ci occuperemo diffusamente in un prossimo fascicolo.

(3) V. la Ribalta Sovietica pubblicata su « Il Dramma » n. 45 del 15 settembre scorso.

addio Mozzato

La notte del 5 novembre, è morto a Torino, Umberto Mozzato. Aveva 68 anni

* Ci conoscavamo dall'altro dopoguerra, e lo ricordiamo oggi — dolorosamente — come in tutti questi anni lo abbiamo rivisto con gli occhi della mente: nel cortile dell'« Aquila Film », nella via Tiziano di questa nostra città, al tempo del « muto », seduto nel cortile, in attesa di « girare » insieme una scena. Ubaldo Arata, divenuto poi celebre operatore, preparava la cassetta a manovella, ed il regista Visalli ci scongiurava tutti di far presto, altrimenti avremmo conosciuto le ire costernate del proprietario dello « stabilimento », l'ing. Pugliese, per il quale un film che durasse più di tre o quattro giorni voleva significare il fallimento e la sua personale rovina. Mozzato spiegava a noi principianti prima di tutto le dottrine di Carlo Marx, date le sue idee rivoluzionarie, poi la « Lega » degli artisti drammatici, della quale era fondatore, con Gismano, Pradò e Cantinelli; infine infondeva nel nostro animo l'amore al Teatro, la venerazione per Ermete Zacconi, nel cui nome egli compendia tutti i maestri della scena di prosa dell'ultimo scorcio di secolo. Zacconi era il suo Dio, e lo imitava — certo inconsapevole — alla ribalta, e lo rifaceva nella vita, pur nella mitezza quasi lieve del suo temperamento. Dalla sua voce apprendemmo, allora, i nomi di Gobetti e Gramsci, e tutta la sua vita fu imbastita di « politici » che lasciava sulla soglia del proprio camerino per ricordare, entro di esso, i « teatranti ». Mozzato ha recitato sempre ed è stato un ottimo e modesto attore: Zacconi lo ebbe allievo compagno ed amico per molto tempo; Tempesti e Tumiate lo condussero e ricondussero in ogni città e paese, ed infine, all'estero. Ebbe una Compagnia propria per recitare un suo *Dramma di Cristo*, che riprese in varie edizioni, incominciando da quella, spettacolare, allo Stadio di Torino. Partecipò alla *Santa Primavera* di Benelli; recitò con fervore, con la passione dei veri credenti del Teatro e faceva parte attualmente della Compagnia di prosa della Radio di Torino. La storia del cinema lo ricorda come il protagonista maschile di *Cabria*.

Ci siamo rivisti poche settimane fa: ci parve molto magro, aveva folti e candidi i capelli, ma gli occhi brillavano, come sempre, nel suo volto. « Si deve fare qualche cosa per il teatro... », disse ad alta voce, e le parole si spensero nel rumore della strada, allontanandosi. Era per sempre. Ora abbiamo il rammarico di non averlo trattato di più, molto di più. Addio, Mozzato.

Rid.



(Disegno di Wild)

FERNAND CROMMELYNCK

A dirgli che è belga, Crommelynck scatta: — Flamand, moi? Mais j'ai vu le jour, io sono nato a Parigi, dans le XVIII^e arrondissement, il 19 novembre 1888. — Di madre savoiarda e di padre borghese: il Belgio non c'entra con Crommelynck. Il teatro è la sua patria: uno zio fu attore e recitò in Europa e in Asia; suo padre fu lodato per una interpretazione di « La Cloître » di Verhaeren. Lui, Crommelynck, cominciò nel 1904 con una tragedia di cinque atti in versi cui seguì una « Nadia Dorsky », drame d'amour, in versi anche quello. Poi altri cinque atti: l'« Arlequin », e ancora tre atti: « Monsieur de Vireblunau ». In versi fu nella sua stesura iniziale l'opera che lo rivelò ai parigini nel 1911, « Le sculpteur de masques » (1). Infine, dopo « Nous n'iron plus au bois » e « Le marchand de regrets », il trionfo di « Le cocu magnifique » (il 19 dicembre 1920). Alti e bassi di Crommelynck, ma segni di un'attività costante e fiduciosa: « Tripes d'or » (1925); « Carina ou la jeune fille folle de son âme » (1929); « Une femme qui a le coeur trop petit » (1934); « Chaud et froid » (1934) (2). Ora, a chi gli domanda del passato e del futuro, ricordi e progetti, Fernand Crommelynck dice:

In verità la mia giovanile ambizione fu di essere poeta drammatico. In età di otto anni recitavo lunghe e gravi tirate di Victor Hugo: mio padre, a quei tempi, si preparava alle grandi interpretazioni romantiche ed io lo aiutavo rispondendo alle battute e lo seguivo per quella strada. Poi, dopo una conversazione con Emile Verhaeren intorno alla tecnica della prosodia che mi costò diciotto mesi di fatiche poetiche e produsse l'atto in versi di *Le chemin des conquêtes* scopersi che il mestiere di poeta è un mestiere da minchioni. *Un métier de dupe*. L'arte è lunga e breve la vita. Pensai che non era il caso di insistere in un genere che altri avrebbero potuto far meglio di me o, comunque, almeno bene come me. E risolsi che la prova mi doveva bastare. Fu così che scrissi un saggio importante, *Trente ans de philosophie*. Poi lo bruciai: « *un feu magnifique!* ». Ma la parte migliore di esso è ancora viva in me, e si agita e preme: *Je ferai mieux*. Ho dato alle fiamme, credo, più di cinquantamila versi nella mia vita. Versi come questi: « *L'Italie est venue avec tous ses volcans, - De sa lave elle veut calciner tous les camps...* », eccetera. Anche un romanzo: cinque volumi intorno ad una complessa vicenda ambientata nella Spagna dell'Inquisizione. Si chiamava *Doña Pradilla*. Con l'Italia trovai la mia vena di scrittore di teatro, più tardi.

Ah! Les Italiens! C'est à Rapallo que j'ai écrit « Chaud et froid » qui est peut-être celle des mes pièces qui je préfère.

Ma, per tutta questa guerra, non ho più saputo scrivere una sola battuta. Come in quell'altra, mi sono imposto una missione: *empêcher la flaminganisation de la Belgique*. Ho diretto il « Théâtre des Galeries », con Fonson, e insieme abbiamo conservato il repertorio francese, nonostante i tedeschi. Non è stato sempre facile. Mi è tornata utile la vecchia esperienza che mi ero fatto nel '33 dirigendo il « Fontaine » dove soprattutto mi resi conto che l'arte risiede nello stile e non, come vorrebbe qualcuno adesso, nella stilizzazione: il pubblico d'allora m'insegnò, e quello di oggi mi conferma, che la validità drammatica e comica non s'arresta alla forma ma pesca profondamente nella sostanza. Le opere di teatro muovono, si svolgono e si risolvono nella interiorità dei personaggi creati. Gli incidenti che occorrono a questi personaggi non mi interessano, allo stesso modo che non mi interessano gli eroi di eccezione: la scena vuole creature che siano umane nel cervello, nel cuore e nell'anima. E la *pièce* deve essere insieme scritta e parlata. Lo spettatore non è complice dell'autore: egli deve cogliere la bellezza dell'opera cui assiste come un *étranger qui regarderait par le trou de la serrure*. E' per questo che, *quant à moi*, indipendentemente dalle volubili mode, ho sempre fatto come meglio ho creduto *dans un art dont je prétends connaître les lois et où je n'attends de leçons de personne. L'opinion d'autrui ne peut m'emouvoir ni me toucher que venant de mes pairs, c'est-à-dire de ceux que j'admire*. Perciò, in questo naufragio di tetro dopoguerra, ho voluto scrivere un'isoletta umoresca per il « Théâtre Hebertot »: *Le Cimetière des Amours*. Ed ho in mente altre cose: *L'Ange qui pleure* che, però, non ha ancora finito di piangere; *Le Coeur volant* pensato per Pitoëff e forse morto con lui. Scrivo anche per il cinema, ora. Ma debbo rilevare l'influenza nefasta ch'esso ha sul teatro: dovrebbero ignorarsi l'un l'altro e seguire, differenziandole sempre più, le proprie strade. Oggi, però, regna dovunque confusione. Si amano le sovrapposizioni: ma si dovrebbe ristabilire un *peu d'ordre, de goût et de mesure*. In più, come non bastasse, *on abuse du théâtre étranger*: il teatro francese può e deve bastare a se stesso. *C'est ce que je dis et répète*.

Fernand Crommelynck

(1) *Lo scultore di maschere* è stato pubblicato nel n. 91 di « Il Dramma », vecchia serie.
(2) Vedi « Il Dramma », n. 25, nuova serie, 15 novembre 1946.



FILIPPO SCELZO

Si RECITA

ROMEO E GIANNETTA DI ANOUILH AL TEATRO NUOVO
CON SARAH FERRATI, OLGA VILLI, FILIPPO SCELZO, LEONARDO

(Vedi testo di « Questa »)

DISEGNI DAL VERO, ESEGUITI DURANTE LA RAPPRESENTAZIONE DA FULVIO

FANNETTA
(1° atto)



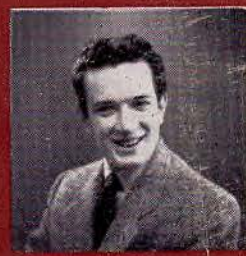
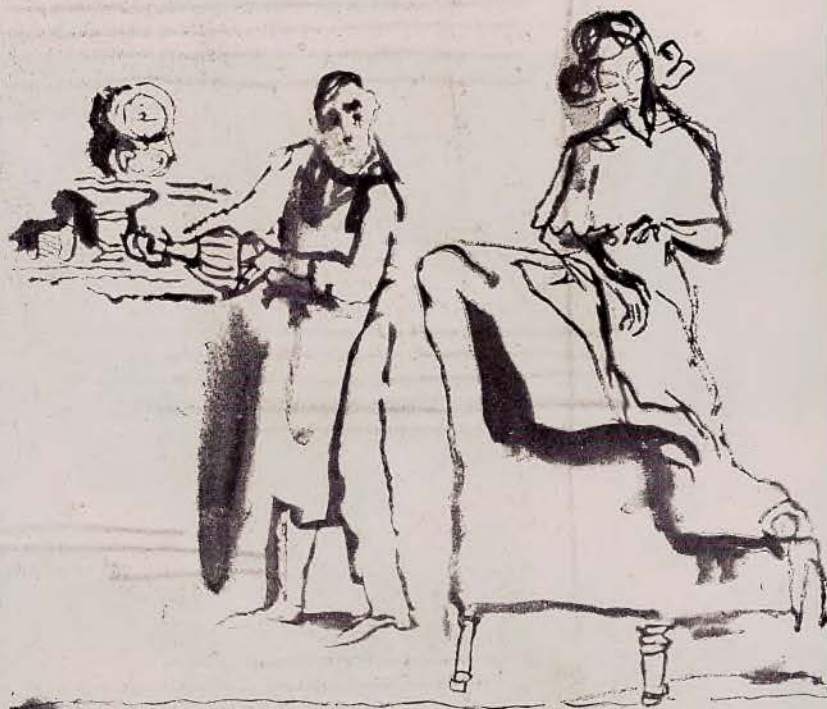
SARAH FERRATI



ALGA VILLI

O DI MILANO,
RDO CORTESE
(agione Teatrale)

ANCONI



LEONARDO
CORTESE



La scena della seconda parte della commedia di Mario Ronco rappresentata dalla Compagnia diretta da Ruggero Ruggeri, al Teatro Nuovo di Milano. Attori: Lia Zoppelli; Colli; Feliciani. Regista: Brissoni.

LEGGERETE LA COMMEDIA NEL PROSSIMO FASCICOLO



FRANZ THEODOR CSOKOR

Il figliol prodigo è, con «Calipso», - la commedia che leggerete nel prossimo fascicolo - il più recente successo di Csokor. Messa in scena al Burgtheater di Vienna, *Il figliol prodigo* è stata recitata da Georg Filzer; Elisabeth Kallina; Franz Merbeich; Heinz Moag; Maria Eis; Eva Lissa; Helmut Kraus; (Foto Volkel, eseguite per noi)



L'ATTE
E IL SU

Oltre che
dove in A
commedie
gono centi
rappresenta
Lucasta di
piccoli teatri
sono numer
essi, Ruby
zione ispira
vincere del



Le varie scene della commedia di Mario Ronco, nei quadri della prima e seconda parte. Nelle foto sopra: Zoppelli-Locchi; Martelli-Locchi-Colli; Colli-Feliciani ★ Nelle foto sotto: Ruggero Ruggeri; Zoppelli-Ruggeri-Feliciani; Zoppelli-Pacetti.

(Foto Signorelli)



ICE NEGRA O PUBBLICO

nei teatri regolari, America si recitano negre che raggiungono e migliaia di zioni, come *Anna* Philip Yordan, i ci di negri di Harlem. Ecco, in uno di Dee, la cui recitazione non sembra con tutto i suoi spettatori



IL DOLORE GIUNGE

DALL'ALTRA PARTE

UN ATTO DI MAURICE MAETERLINCK

VERSIONE ITALIANA DI MICAELA DE PASTROVICH

LE PERSONE

Nel giardino:

IL VECCHIO

IL FORESTIERO

MARTA

MARIA

nipoti del

vecchio

Nella casa:

IL PADRE

LA MADRE

LE DUE FIGLIE

IL BAMBINO

tutti perso-

naggi muti

Un vecchio giardino. In fondo una casa, di cui tre finestre del piano terra sono illuminate. Si vede abbastanza distintamente la famiglia che veglia sotto la lampada. Il padre è seduto accanto al fuoco. La madre, un gomito appoggiato sulla tavola, guarda nel vuoto. Due giovinette vestite di bianco, ricamano, sognano, sorridono alla tranquillità della stanza. Un bambino dorme, la testa appoggiata alla spalla sinistra della madre. Si direbbe che quando uno d'essi si alza, cammina o fa un gesto, i suoi movimenti siano gravi, lenti, rari e come spiritualizzati dalla distanza, dalla luce e dalla velatura indecisa delle finestre.

(Il vecchio e il forestiero entrano con precauzione nel giardino).

IL VECCHIO — Eccoci nella parte del giardino che si stende dietro la casa. Loro non ci vengono mai. Le porte danno sull'altra facciata: sono chiuse. Anche le persiane sono chiuse. Ma da questa parte non ci sono persiane e ho visto luce... Sì, vegliano ancora sotto la lampada. Per fortuna non ci hanno uditi; la madre e le bimbe sarebbero uscite, forse, e allora, che cosa avremmo dovuto fare?

IL FORESTIERO — Che faremo?

IL VECCHIO — Prima, vorrei vedere se ci sono tutti. Sì. Vedo il padre seduto accanto al fuoco. Aspetta, le mani sulle ginocchia... la madre è seduta vicino al tavolo.

IL FORESTIERO — Ci guarda...

IL VECCHIO — No, non sa ciò che guarda; i suoi occhi sono immobili. Ella non può vederci; siamo nell'ombra dei grandi alberi. Ma non avvicinatevi di più. Le due sorelle della morta sono pure nella stanza. Ricamano lentamente, e il piccolo s'è addormentato. L'orologio nell'angolo segna le nove... Non sospettano di nulla e non parlano.

IL FORESTIERO — Se si potesse attirare l'attenzione del padre e fargli un segno. Si è voltato da questa parte. Volete che bussì ad una delle finestre? Bisogna pure che uno di loro, per primo, lo sappia...

IL VECCHIO — Non so chi scegliere... Occorre prendere molte precauzioni... Il padre è vecchio e malaticcio... La madre pure, e le sorelle sono troppo giovani... E tutti la amavano come raramente si ama... non avevo mai veduto una casa più felice... No, no, non avvicinatevi alla finestra; sarebbe peggio... Meglio annunciarlo il più semplicemente possibile, come se si trattasse di cosa ordinaria; e non bisogna sembrare troppo tristi, altrimenti il loro dolore vorrebbe sorpassare il nostro e non saprebbero più che fare... Andiamo dall'altra parte del giardino. Batteremo alla porta, ed entreremo come se nulla fosse. Entrerò per primo: non saranno sorpresi di vedermi; vengo qualche volta, la sera, a portar loro dei fiori o delle frutta e passare qualche ora in compagnia.

IL FORESTIERO — Perché devo accompagnarvi? Andateci da solo; io aspetterò che mi si chiami... Non mi hanno mai visto... Non sono che un passante, un forestiero...

IL VECCHIO — E' meglio ch'io non vada solo. La disgrazia che si porta in compagnia è meno cruda e meno pesante... Ci pensavo venendo qui... Se entro solo, dovrò parlare fin dal primo momento; sapranno tutto in poche parole e poi non avrò più nulla da dire; ed ho paura del silenzio che segue le ultime parole che annunciano una disgrazia... E' allora che il cuore si spezza... Se entriamo insieme, invece, dirò loro, ad esempio, e dopo lunghi giri di frase: l'hanno trovata così... ondeggiava sul fiume e le sue mani erano giunte.

IL FORESTIERO — Le sue mani non erano giunte e le sue braccia erano distese lungo il corpo.

IL VECCHIO — Vedete, si parla malgrado se stessi... E la disgrazia si perde nei dettagli... senza di che, se entro solo, alle prime parole, conoscendoli come li conosco io, sarebbe spaventoso, e Dio sa ciò che avverrebbe. Ma, se parliamo a turno, ci ascolteranno e non penseranno alla cattiva notizia... Non dimenticate che la madre sarà presente e che la sua vita è legata a un filo... E' bene che la prima ondata

si infranga su alcune parole inutili... Bisogna parlare un poco, vicino agli sventurati, in modo che si sentano compresi. I più indifferenti reggono senza saperlo, una parte del dolore... Si divide così, senza rumore e senza sforzo, come l'aria e la luce.

IL FORESTIERO — I vostri indumenti sono bagnati e gocciolano sulle pietre.

IL VECCHIO — Soltanto l'orlo del cappotto è bagnato. Sembra che abbiate freddo. Avete il petto coperto di terra... Non l'avevo osservato lungo la strada, per via dell'oscurità...

IL FORESTIERO — Sono entrato nell'acqua fino alla cintola.

IL VECCHIO — L'avevate trovata da molto, quando sono arrivato io?

IL FORESTIERO — Soltanto da pochi minuti. Andavo verso il villaggio; era tardi e sull'argine si faceva scuro. Camminavo, gli occhi fissi sul fiume più chiaro della strada, quando ad un tratto vedo una cosa strana a due passi da una macchia di canne di palude! Mi avvicino e scorgo la sua capigliatura che, rigonfia quasi a cerchio attorno al capo, roteava secondo la corrente... *(Nella stanza le due fanciulle si voltano verso la finestra)*.

IL VECCHIO — Avete osservato che la stessa capigliatura trema sulle spalle delle due sorelle?

IL FORESTIERO — Hanno volto la testa dalla nostra parte... Hanno soltanto voltato il capo. Ho parlato troppo forte, forse. *(Le due fanciulle riprendono la posizione primitiva)* Ma non guardano già più... Sono entrato nell'acqua fino alla cintola ed ho potuto prenderla per la mano e condurla senza sforzo alla riva... Era bella quanto le sue sorelle...

IL VECCHIO — Forse era più bella... Non so perchè ho perduto tutto il mio coraggio...

IL FORESTIERO — Di che coraggio parlate? Abbiamo fatto tutto ciò che si poteva... era morta da più di un'ora...

IL VECCHIO — Eppure questa mattina era ancor viva!... L'avevo incontrata uscendo dalla chiesa... M'aveva detto che partiva; andava da sua nonna dall'altra parte del fiume dove l'avevo trovata... Non sapeva quando l'avrei rivista... Deve essere stata sul punto di chiedermi qualche cosa; poi non ha osato e mi ha lasciato bruscamente. Ma ora ci penso... E non avevo visto nulla!... Ella ha sorriso come sorridono quelli che vogliono tacere o che temono di non essere compresi... Sembrava non sperare che con pena... i suoi occhi non erano chiari e non mi guardarono quasi...

IL FORESTIERO — I contadini m'hanno detto di averla veduta aggirarsi lungo la riva fino a sera... Credevano cercasse dei fiori... Può darsi che la sua morte...

IL VECCHIO — Non si può dire... Ma che cosa sappiamo? Forse era di quelle che nulla vogliono dire, e ognuno porta in sé più di una ragione per non vivere oltre... Non si vede dentro l'anima come in quella stanza. Si vive per mesi accanto a qualcuno che non è più di questo mondo e la cui anima non può più piegarsi; gli si risponde senza pensarci: e poi vedete ciò che succede... Parlano sorridendo dei fiori che si sono appassiti e piangono nell'oscurità... Nemmeno un angelo potrebbe vedere ciò che si dovrebbe vedere; e l'uomo non comprende che dopo... Ieri sera, ella era là, sotto la lampada come le sue sorelle, e voi, non le vedreste ora nella loro vera luce se tutto ciò non fosse avvenuto... Mi pare di vederle per la prima volta... Occorre aggiungere qualche cosa alla vita di tutti i giorni per arrivare a intenderla... Sono lì accanto a voi; i vostri occhi non le lasciano e non le vedrete veramente che nell'istante in cui partiranno per sempre... Eppure, la strana piccola anima che doveva avere; la povera e innocente e infinita piccola anima che ha avuto la mia bambina se ha fatto ciò che sembra aver fatto...

IL FORESTIERO — In questo momento, sorridono in silenzio, nella stanza...

IL VECCHIO — Sono tranquilli... Non l'attendevano stasera...

IL FORESTIERO — Sorridono senza muoversi... Ma ecco; ora il padre si pone un dito sulle labbra...

IL VECCHIO — Indica il bimbo addormentato sul cuore della madre...

IL FORESTIERO — Ella non osa alzare gli occhi, per paura di disturbare il suo sonno...

IL VECCHIO — Le bimbe non lavorano più... C'è un grande silenzio.

IL FORESTIERO — Hanno lasciato cadere la rete di seta bianca...

IL VECCHIO — Guardano tutti il bambino...

IL FORESTIERO — Non sanno che altri li osserva...

IL VECCHIO — Anche noi siamo guardati...

IL FORESTIERO — Hanno alzato gli occhi...

IL VECCHIO — Ma non possono vedere nulla...

IL FORESTIERO — Sembrano felici, eppure, non si capisce che cosa ci sia...

IL VECCHIO — Si credono al riparo... Hanno chiuso le porte, e le finestre hanno le inferriate... Hanno fatto irrobustire i muri della vecchia casa; hanno messo i chiavistelli alle tre porte di quercia... Hanno previsto tutto ciò che si può prevedere...

IL FORESTIERO — Bisognerà pur decidersi a dirlo... Qualcuno potrebbe annunciarlo bruscamente... C'era una folla di contadini nella prateria dove si trova la morta... Se qualcuno di loro bussasse alla porta...

IL VECCHIO — Marta e Maria sono accanto alla piccola morta. I contadini stavano preparando una barella con dei rami, ed ho detto alla maggiore di venire ad avvertirci in fretta, non appena si fossero messi in marcia. Attendiamo che venga; ci accompagnerà... Non avremmo dovuto guardarli così... Pensavo che non avremmo dovuto far altro che bussare alla porta, entrare semplicemente e cercare alcune frasi da dire... Ma li ho visti troppo a lungo vivere così, sotto la loro lampada. (*Entra Maria*).

MARIA — Nonno, arrivano.

IL VECCHIO — Sei tu? Dove sono gli altri?

MARIA — Ai piedi delle ultime colline.

IL VECCHIO — Verranno in silenzio?

MARIA — Ho detto loro di pregare a bassa voce. Marta li accompagna...

IL VECCHIO — Sono molti?

MARIA — Tutto il villaggio è attorno ai portatori. Avevano delle fiaccole. Ho detto che le spegnessero...

IL VECCHIO — Da che parte vengono?

MARIA — Attraverso i sentieri. Camminano piano...

IL VECCHIO — E' ora...

MARIA — Glielo avete detto, nonno?

IL VECCHIO — Vedi bene che non abbiamo detto nulla... Attendono ancora sotto la lampada... Guarda, bimba mia: vedrai qualche cosa della vita...

MARIA — Oh, come sembrano tranquilli! Si direbbe che li vedo in sogno...

IL FORESTIERO — Fate attenzione, ho visto le due sorelle trasalire...

IL VECCHIO — Si alzano.

IL FORESTIERO — Credo che vengano verso le finestre... (*Una delle sorelle di cui parlano, si avvicina in questo momento alla prima finestra, l'altra, alla terza; appoggiando le mani sui vetri, guardano lungamente nell'oscurità*).

IL VECCHIO — Nessuno viene alla finestra di mezzo...

MARIA — Guardano... Ascoltano...

IL VECCHIO — La maggiore sorride a qualche cosa che non vede, o le sembra di vedere...

IL FORESTIERO — E la seconda ha gli occhi pieni di spavento...

IL VECCHIO — Fate attenzione; non si può mai sapere fino a che punto l'anima si avvolge agli uomini. (*Un lungo silenzio. Maria si rifugia contro il petto del vecchio e lo bacia*).

MARIA — Nonno!

IL VECCHIO — Non piangere, bambina mia... verrà anche il nostro turno... (*Un silenzio*).

IL FORESTIERO — Guardano a lungo...

IL VECCHIO — Potrebbero guardare centomila

anni, che non vedrebbero nulla, le povere sorelle... la notte è troppo buia... Guardano verso di noi e non sanno che il dolore giunge dall'altra parte...

IL FORESTIERO — Fortunatamente guardano dalla nostra parte; ma non capisco che cosa si avvicina dalla parte della prateria...

MARIA — Credo sia la folla... sono così lontani che si distinguono appena...

IL FORESTIERO — Seguono i giri del sentiero... eccoli che ricompaiono accanto a quella costa illuminata dalla luna...

MARIA — Oh, quanti sembrano... arrivano di già dai dintorni della città, quando sono venuta... Fanno un lungo giro...

IL VECCHIO — Verranno malgrado tutto, e li vedo... Sono in marcia attraverso la prateria... sembrano così piccoli che si distinguono appena fra l'erba... si direbbe che siano fanciulli che giuocano al chiaro di luna; se essi li vedessero, non comprenderebbero... hanno un bel voltare la schiena, si avvicinano ad ogni passo e questa disgrazia procede da più di due ore. Non possono impedirle di avanzare, e quelli che la portano non possono più arrestarla... E' diventata la loro padrona e devono servirla... Ha il suo scopo e il suo cammino... E' infaticabile e non ha che un'idea... Debbono prestarle le loro forze. Sono tristi, ma vengono... Hanno pietà, ma debbono avanzare...

MARIA — La maggiore non sorride più, nonno.

IL FORESTIERO — Si ritirano...

MARIA — Baciano la madre...

IL FORESTIERO — La maggiore ha accarezzato i riccioli del bimbo che non si sveglia...

MARIA — Guardate: anche il padre si protende per farsi baciare...

IL FORESTIERO — Ed ora, silenzio...

MARIA — Ritornano accanto alla madre...

IL FORESTIERO — E il padre segue con gli occhi le sfere dell'orologio...

MARIA — Si direbbe che preghino senza saperlo...

IL FORESTIERO — Si direbbe che ascoltino la loro anima... (*Una pausa*).

MARIA — Nonno, non diteglielo questa sera...

IL VECCHIO — Manca il coraggio anche a te... Lo sapevo bene che non avremmo dovuto guardare. Ho quasi ottantatré anni, ed è la prima volta che guardare la vita mi colpisce. Non riesco a capire perchè tutto ciò che fanno mi appare così strano e grave... Attendono la notte, semplicemente, sotto la loro lampada, come noi l'avremmo attesa sotto la nostra; eppure mi pare di averli veduti dall'alto di un altro mondo, soltanto perchè io conosco una piccola verità

che essi ignorano ancora... E' questo, forse, figli miei? Ditemi dunque, perchè anche voi siete così pallidi? Non sapevo che ci fosse qualche cosa di tanto triste nella vita, che facesse tanta paura a chi la guarda... E se nulla fosse accaduto, avrei paura di vederli così tranquilli. Hanno troppa fiducia nel mondo... E sono lì, separati dal nemico, soltanto da quelle povere finestre... Credono che nulla possa accadere perchè hanno chiuso la porta, ed ignorano che succede sempre qualche cosa nelle anime e che il mondo non si arresta sulla soglia delle case... Si sentono così sicuri della loro piccola vita, e non sospettano che tanti altri ne sanno più di loro; e che io, povero vecchio, stringo, qui a due passi dal loro cuore, tutta la loro piccola felicità in queste mie vecchie mani che non oso dischiudere...

MARIA — Nonno, abbiate pietà...

IL VECCHIO — Noi abbiamo pietà, piccola mia, ma non c'è pietà per noi...

MARIA — Diteglielo domani, nonno, ditelo quando farà chiaro... con la luce, certo si sentiranno meno tristi...

IL VECCHIO — Forse hai ragione... Sarebbe meglio lasciare tutto ciò alla notte. La luce è dolce al dolore... Ma che ci direbbero domani? Il dolore rende gelosi; e coloro che il dolore ha colpiti vogliono conoscerlo prima degli estranei. Essi non amano che lo si lasci in mani sconosciute... Avremmo l'aria di averli derubati di qualche cosa...

IL FORESTIERO — Non c'è più tempo, del resto; odo già il mormorio delle preghiere...

MARIA — Eccoli... Passano dietro l'aia. (Entra Marta).

MARTA — Eccomi. Li ho condotti fin qui. Ho detto loro di attendere sulla strada. (Si sentono degli strilli di bambini) Ah! i bambini gridano ancora... avevo detto che non venissero... ma anch'essi vogliono vedere, e le loro madri non obbediscono... Vado a dirglielo... No; si calmano. E' tutto pronto? Ho portato il piccolo anello che aveva al dito... L'ho distesa io stessa sulla barella. Sembra che dorma... Ho dovuto faticare molto; i suoi capelli erano ribelli; non riuscivo a comporli dolcemente. Ho fatto cogliere delle violette; sono triste, ma non c'erano altri fiori. Che fate voi qui? Perchè non siete vicini a loro?... (Le due sorelle guardano verso le finestre) Non piangono? Non glielo avete detto?

IL VECCHIO — Marta, Marta, c'è troppa vita nella tua anima, tu non puoi comprendere.

MARTA — Perchè non dovrei comprendere?... (Dopo una pausa e in tono molto grave, di rimprovero) Non dovevate fare questo nonno...

IL VECCHIO — Marta, tu non sai...

MARTA — Andrò a dirlo io, subito.

IL VECCHIO — Resta qui, bambina mia, e guarda un istante.

MARTA — Oh, come sono infelici... Non possono più attendere...

IL VECCHIO — Perchè?

MARTA — Non so... ma non è più possibile!

IL VECCHIO — Vieni qui, bambina mia...

MARTA — Quanta pazienza, hanno!

IL VECCHIO — Vieni qui bambina mia!

MARTA (voltandosi) — Dove siete, nonno? Sono così infelice che non vi vedo più... Non so più che fare...

IL VECCHIO — Non li guardare più, fino a che non sapranno tutto.

MARTA — Voglio venire con voi...

IL VECCHIO — No, Marta, resta qui... Siedi vicino a tua sorella, su questo vecchio sedile di pietra, contro il muro della casa, e non guardare... sei troppo giovane, non potresti dimenticare... Tu non puoi sapere ciò che è un viso nel momento in cui la morte passa nei suoi occhi... Si udranno forse delle grida... Non voltarti, tu... Forse non succederà nulla. Soprattutto non voltarti, se non odi nulla. Non si può dire prima quale sarà l'espressione del dolore. Di solito, qualche sommesso singhiozzo che sale dalle radici più profonde, ed è tutto. Io stesso non so cosa dovrò fare, quando li sentirò... Tutto ciò è già di un'altra vita. Baciarmi, bambina mia, prima che me ne vada... (Esce. Il mormorio delle preghiere si è venuto man mano avvicinando. Una parte della folla invade il giardino. Si odono passi sordi e affrettati e parole dette a bassa voce).

IL FORESTIERO (alla folla) — Restate qui... non avvicinatevi alle finestre... Dov'è?

UN CONTADINO — Qui.

IL FORESTIERO — Gli altri... I portatori?...

IL CONTADINO — Arrivano dal viale che conduce alla porta... (Il vecchio si è allontanato. Marta e Maria sono sedute sulla panca, la schiena contro le finestre. Piccoli rumori fra la folla).

IL FORESTIERO — Zitti. Non parlate. (Nell'interno la più grande delle due sorelle si alza e va a tentare il chiavistello della porta).

MARTA — Apre?

IL FORESTIERO — Al contrario: chiude. (Una pausa).

MARTA — Il nonno non è entrato?

IL FORESTIERO — No. Lei ritorna a sedersi accanto alla madre... gli altri non si muovono, ed il bambino dorme sempre... (Una pausa).

MARTA — Sorellina mia, dammi una mano...

MARIA — Marta! (Si slanciano l'una verso l'altra e si baciano).

IL FORESTIERO — Deve aver bussato... Hanno alzato la testa tutti assieme nello stesso momento... si guardano...

MARTA — Oh! Oh! Mia povera sorella... Piangerò anch'io! (*Soffoca i singhiozzi sulla spalla della sorella*).

IL FORESTIERO — Deve bussare di nuovo... Il padre guarda l'orologio... Si alza.

MARTA — Sorella mia, sorella mia, voglio entrare anch'io... Non possono restar soli...

MARIA — Marta, Marta!... (*La trattiene*).

IL FORESTIERO — Il padre è andato alla porta... Tira il chiavistello, apre prudentemente...

MARTA — Oh! Non vedete il...

IL FORESTIERO — Che cosa?

MARTA — Quello che portano...

IL FORESTIERO — Ha appena socchiuso... Non vedo che un angolo dell'aiuola e il getto d'acqua. Non apre del tutto la porta... si fa indietro... ha l'aria di dire: « Ah! sei tu... ». Alza le braccia... Richiude la porta con cura... vostro nonno è entrato... è lì, nella stanza...

(*La folla si è avvicinata alle finestre. Marta e Maria dapprima si alzano a metà, poi si avvicinano anch'esse, tenendosi strettamente abbracciate. Si vede il vecchio avanzarsi nella stanza. Le due sorelle della morta si alzano; la madre pure, dopo aver deposto con cura il bambino nella poltrona da cui si è alzata, di modo che, dal di fuori, si scorge il piccolo con la testa leggermente piegata, proprio nel mezzo della stanza. La madre avanza verso il vecchio e gli tende la mano, ma la ritira prima ch'egli abbia il tempo di prenderla. Una delle figlie va a togliere il mantello al visitatore, e l'altra gli avvicina una poltrona. Ma il vecchio fa un piccolo gesto di diniego. Il padre sorride, sorpreso. Il vecchio guarda verso le finestre*).

IL FORESTIERO — Non osa ancora dirlo... Ci ha guardati. (*Rumori fra la folla*) Tacete!

(*Il vecchio, vedendo dei visi alle finestre, ha vivamente stornato lo sguardo. Finisce col prendere la poltrona che una delle figlie gli offre di nuovo; si siede e si passa più volte la mano destra sulla fronte*).

IL FORESTIERO — Siede...

(*Le altre persone che si trovano nella stanza, si siedono ugualmente, mentre il padre parla con volubilità. Infine il vecchio apre la bocca e il suono della sua voce sembra attirare l'attenzione. Ma il padre l'interrompe. Il vecchio riprende la parola e poco a poco gli altri s'immobilizzano. Tutto ad un tratto, la madre, trasale e si alza*).

MARTA — La madre ha già compreso! (*Si volta e nasconde il viso fra le mani. Nuovi rumori fra la folla. Si urtano. Dei bambini strillano e piangono e si arrampicano alle finestre per vedere*).

IL FORESTIERO — Silenzio! Non l'ha ancora detto!

(*Si vede che la madre interroga il vecchio con angoscia. Egli dice ancora qualche parola; poi, bruscamente, tutti gli altri si alzano e sembrano interrogarlo. Egli, allora, fa lentamente con la testa un cenno affermativo*).

IL FORESTIERO — L'ha detto. L'ha detto tutto ad un tratto!... (*Nella folla si ripete con voce sommessa: « L'ha detto! L'ha detto! »*), Non si ode nulla...

IL VECCHIO (*alzandosi egli pure, si volge, e mostra con il dito la porta che si trova alle sue spalle. La madre, il padre, le due fanciulle, si gettano sulla porta che il padre non riesce ad aprire. Il vecchio vuole impedire alla madre di uscire*).

VOCI (*nella folla: parole smorzate; mormorii*) — Escono! Escono! Eccoli! Vengono! (*Confusione nel giardino. Tutti si precipitano dall'altra parte della casa e scompaiono, eccetto il forestiero che rimane accanto alle finestre. Nella sala, la porta apre infine i due battenti: tutti escono insieme. Si intravede il cielo stellato, l'aiuola, ed il getto d'acqua sotto il chiaro di luna, mentre nel mezzo della stanza abbandonata, il bambino continua a dormire tranquillamente nella poltrona. Silenzio*).

IL FORESTIERO — Il bambino non si è svegliato! E' tanto piccolo, che per lui - ancora per molto tempo - il dolore sarà dall'altra parte. (*Esce; si allontana; scompare*).

F I N E

* La stampa d'oggi non è più tanto favorevole a Maurice Maeterlinck: scrittore troppo colto, in tempi di trionfante disdegno per la cultura; troppo nutrito di solido pensiero, in epoca di pressochè universale imperio dell'istinto. A modo suo, troppo credente, anche: nella verità, nella poesia, nell'umanità. Cose fuori moda. Ai giovani, anzi ai « giovanisti » moderni non piace questo vecchio scrittore — Maeterlinck è nato a Gand il 29 agosto 1862 — che non ama lasciare nulla al caso, nella sua professione d'arte, che non si dichiara soddisfatto delle approssimazioni. Che scava la profondità dell'anima sua e degli uomini a trovarvi l'eternità del mistero universale replicato nel bene e nel male, piccolo e grande, di ogni giorno. E ne rimane pensoso o sgo-mento, come in quei « Reflets » da Serres Chaudes:

Sous l'eau du songe qui s'élève

Mon âme a peur, mon âme a peur!...

o come qui, nella brevità di quest'atto — Il dolore viene dall'altra parte — dove la serena tristezza di un antico stoico giunge a sciogliersi in un'angosciata simpatia umana ove il pianto livella ogni solco.

Premio Nobel per la letteratura nel 1911, Maeterlinck è oggi poco più che un tollerato: dimenticate — dovremmo dire, ignorate — opere della validità di *Le trésor des humbles*, *La Sagesse et la Destinée*, *La Mort*, *L'Oiseau bleu*, *Pelléas et Mélisande*. Ed è peccato. Perché se pur è vera certa sua indulgenza al gusto del tempo, tanto non può bastare a render vana l'eco del messaggio di questo scrittore, la sua feconda predicazione di profeta laico per un'umanità più consapevole.



Danza di attori (pittura di un vaso greco)

L'eterno problema della collaborazione scenica delle arti e della conseguente sopraffazione ora di questa, ora di quella, è soggetto che ritorna regolarmente nelle polemiche.

E' uso antico quello di rimaneggiare i lavori, se non per fini personali, almeno allo scopo di rinverdire l'intera commedia se antica, e nell'interesse di adattarla a tutti i collaboratori, affinché risulti nel modo migliore e piaccia agli spettatori moderni. Quando l'idolatrato mattatore — detto oggi divo — tiranneggiava a questa maniera l'autore letterario, nessuno fiatava ai suoi tempi; e ci s'era fatta l'abitudine. Oggi che le opere di Sofocle, Shakespeare, Goldoni, Molière, Beaumarchais, vengono ricucinate di bel nuovo, come s'usa fare con le commedie moderne, tutti strillano, scordandosi che il Grande Attore sparito faceva di peggio: perchè il suo rifacimento era tutto al proprio servizio personale, e non mirava soltanto al successo collettivo della Trinità Drammaturgica.

Gli studi moderni sul teatro classico danno oggi torto ai fanatici letteratomani, che, nella loro gelosia, vedono i teatratori quali mostri brutali, privi di sensibilità, sensualoni grossolani da scomunicare. Gli antichi giganti del teatro sono tutti contro la critica di letteratura drammatica; la quale si è impossessata del giudizio sui teatri reputando la rappresentazione tutt'una faccenda che la parola scritta dall'autore della favola. Questa critica libresca, insensibile del teatrale, ci accusò di non voler dare la dovuta importanza al testo: come se Machbeth non fosse il monumento che è, pur se teatrato fortemente (come del resto voleva l'autore, al quale capitò di veder incendiato il suo teatro, per aver voluto grandioso il fuoco delle streghe!).

I letterati critici teatrali difendono letterati, autori e teatro per questione di razza. Dovrebbero andarsene a braccetto, per lasciar passare poeti da teatro e critici da teatro, invece che poeti a teatro e critici intrusi e

COMMEDIE

chiacchieroni. Ma abbiamo detto che la parte testo nei periodi migliori si è sempre raccomandata agli altri coefficienti del successo teatrale. Gli studi del Coen sull'allestimento medioevale hanno rivelato quanto la collaborazione sensoria portasse al teatro religioso. Le scoperte del Feuillerat sulla tecnica scenica del gran Will direttore, ci hanno presentato un nuovo teatro shakespeariano.

Oggi, ancora, gli studi moderni sulla rappresentazione di Molière hanno condotto allo stesso risultato della Commedia dell'Arte. Mentre gli storici della letteratura drammatica guardavano Molière esclusivamente nei suoi testi, senza pensare alla messinscena come aggiunta di balli e di apparati che si dicevano ornemens, anche B. Croce in un primo tempo giudicava nel testo dei canovacci la Commedia Improvisa, ma felicemente si ricredeva all'Accademia Pontaniana, dopo aver compreso cosa sia il teatro. Gli storici di Molière avevano dimenticato di tener d'occhio l'importanza del contributo che, nella realizzazione sulla scena, era portato dalla mimica, dalla coreografia, dalla pittura e dalla musica: mimica appresa dai Comici dell'Arte, coreografia all'italiana, scenografia rinascimentistica, musica dell'origine del melodramma nostrano.

Sono stati i musicologi a studiare le tracce di questi lati, che vengono dichiarati effimeri dai letterati, ma, che, pure, sono decisivi del successo teatrale, altrettanto che la parte letteraria. Romain Rolland, H. Prunière, L. de Laurencie e André Schaeffner hanno portato un chiaro contributo di rilievi alla realizzazione scenica mollièrana; e una moderna edizione delle opere di J. B. Poquelin dell'editore Fagot, riferisce un rapido riassunto delle ricerche scenotecniche moderne sull'allestimento delle commedie del grande teatrasta.

Se di Molière si esamina soltanto il testo, si vede una parte sola del teatro, e si dimentica lo spettacolo « dans un siècle où la musique et les Ballets ont des charmes pour tout le monde », quando « les spectacles, qui en sont remplis, sont beaucoup plus suivis que les autres » (Doneau de Visé, 1672).

Lo Schaeffner osserva che nelle storie dell'opera mollièresca « On oublie le rôle d'organisateur de spectacles royaux, même d'amuseur que dut tenir Molière. Il n'y

Ma l'azione, i recitativi, e i divertissements d'ogni sorta, con i balletti compresi, eran fatti soprattutto di mimica e, non raramente ricchi di vera e propria pantomima. La Comédie mascarade di Molière, « Il malato immaginario », e la Comédie mêlée de musique et danse, sottotitolo, questo, de « Il malato immaginario », se erano « ornate » di musica e coreografia, ciò che interessa ai musicologi, erano sostenute da un gran giuoco mimico all'italiana, asilo della pantomima nei periodi di assenza, rifugio di piazza che durava già da dieci o dodici secoli. Come la « Commedia dell'Arte », Molière mescolava tutto, nella rappresentazione. Scriveva infatti il « Mercurio Galante » del 1673: « Il a le premier inventé la manière de mêler des Scènes, de Musique et des Ballets dans les Comédies, et il a trouvé par là un nouveau secret de plaire, qui avait été jusqu'alors inconnu, et qui a donné lieu en France à ces fameux Opéra, qui font aujourd'huy tant de bruit, et dont la magnificence des Spectacles d'empesche pas qu'on le regrette tous les jours ».

Ma « il a premier inventé » soltanto a Parigi.

Aveva scritto il Trissino molto tempo prima: « nelle Commedie che oggidì si rappresentano, vi inducono suoni e balli et altre cose ». E di queste testimonianze se ne possono portar cento.

Ma Molière non faceva tutto questo per far teatro

CON BALLO

faut voir aucune basse servitude à laquelle l'auteur du Misanthrope se serait soumis de mauvais gré. Farces et comédies-ballets répondaient à l'esthétique théâtrale de l'époque; doit-on se plaindre si Molière les éleva jusqu'à portée de son génie? ».

L'arte mimica che Molière apprese dagli italiani, era quella che in tutti i tempi ha stupito gli antichi viaggiatori in Italia; ed è quella che li fa sorridere con meraviglia quando, stando all'estero, ritroviamo tra italiani la soddisfazione di esprimere le nostre sensazioni compiutamente: cioè con la mimica illustrata dalle parole.

Fu la parte visiva italiana che trovò fortuna a Parigi, perchè nuova com'era, appariva curiosa quanto interessante; e perchè formava un linguaggio universale miracolosamente comprensibile.

« La comédie pour sa part — scrive ancora Schaeffner — n'aura pas eu de cesse en effet quelle n'ait absorbé les divers éléments de l'ancien Ballet de Cour, que l'influence italienne venait de régénérer. Lent effort dont il faudrait chercher le début auprès de certains spectacles pareils à ceux que la troupe italienne des Fedéli donnait à Paris entre 1620 et 1672 et où récitatifs, airs, divertissements de toute espèce (ballets, etc.) étaient mêlés à l'action ».



Commedia dell'Arte « Arlecchino danzante »

musicale, bensì per sostenersi col teatro teatrale, il quale, avanti tutto, è fatto dagli attori e dalla collaborazione delle arti.

Scrive Romain Rolland nella « Encyclopédie de la Musique » (t. III): « Ce n'est pas à l'opéra comique, comme on l'a dit quelquefois, que s'acheminat Molière. Molière évitait, justement, l'écueil de l'opéra comique, le passage trop brusque du dialogue parlé au chant. Il introduisait de préférence dans ses comédies des scènes des auteurs que n'étaient pas ceux de l'action comique, mais des personnages accessoires, soit poétiques, soit burlesques; dans les deux cas, c'était un élément de fantaisie et d'outrance qui s'introduisait avec la musique dans la comédie. On n'altérerait pas la physionomie habituelle de la comédie parlée, mais on l'envelopperait de musique, rendant possible toutes les audaces de la fantaisie. Elle permettait au " Bourgeois gentilhomme " et au " Malade imaginaire " de se terminer en grandes farces rabelaisiennes. Si Molière eut vécu, il aurait été amené à doter la France d'une sorte d'épopée bouffe, rappelant la comédie aristophanesque ».

E che cosa sarebbe, senza le arti visive del teatro, la commedia aristofanesca?

■ Nè, con questo, si vuol qui nulla dire che diminuisca la considerazione del testo, come fondamento della rappresentazione. Si vuol soltanto mostrare che, quanto più questo fondamento ha sentito bisogno delle altre arti, tanto maggiore successo teatrale ha avuto. Ed è curioso vedere che, se mai un autore poteva infischiarne degli ornemens, questi fosse proprio Molière, attore-autore che sapeva crear commedie di gran divertimento già col solo testo.

Tanto più nell'antico erano grandi teatranti, quanto meno essi illudevansi d'aver pensato compiutamente ai fattori della teatralità, vale a dire del successo! Ma proprio coloro che ne avrebbero maggior bisogno, son quelli che sprezzano gli elementi teatrali! La superbia è figlia dell'ignoranza. Si può essere poeti sommi sulla carta e allo stesso tempo, asini fenomenali sul palco.

I grandi autori teatrali non erano letterati, ma scrittori da teatro: gente di teatro, non gente di lettere. La loro spregiudicatezza apparente — nel tener le parole scritte in conto di materiale scenico da utilizzare con gli altri mezzi, senza che nessuno faccia ombra al vicino — la loro indipendenza dal fascino di ciascuna arte collaborante veniva precisamente dall'essere, quelli, uomini di palcoscenico e non acchiappanuvole. Ecco perchè, nei grandi, si trova una varietà di produzione ch'è proprio frutto di una libertà, la quale, certe volte, riforma fin il tipo di lavoro scenico trattato.

Così vediamo in Molière una ricerca dei mezzi teatrali, che è suo un desiderio sperimentale vivo e felice; la vediamo nelle varie direzioni prese dalle sue commedie e farse, molte commedie balletto e spettacoli di genere diverso.

Schaeffner osserva che Molière, col dire « deux paroles des ornemens qu'on amêlés à les comédies des Facheux », dichiara d'aver fatto « un mélange qui est nouveau pour nos théâtres, et dont on pourrait chercher quelque autorité dans l'antiquité, et comme tout le

monde l'a trouvé agréable il peut servir d'idée à d'autres choses qui pourroient être méditées avec plus de loisir ». Egli aveva compreso che senza danza, pantomima e musica i suoi lavori avrebbero interessato di meno; per questo lottò aspramente al fine di togliere ai concorrenti il privilegio d'aver l'orchestra; perciò chiese « de faire seul des dances » e delle pantomime, ciò che egli diceva « ballets » con « concerts de luth, théorbes, violons et toutes sortes d'instruments de musique et autres choses et défendre à tout autres d'en faire, ni en jouer... ».

Molière stesso era un mimo danzante, e sappiamo che ballò nel Ballet des incompatibles.

Riflettendo su queste cose, ci si chiede: cosa sarebbe del resto la commedia d'Aristofane nel solo testo recitato, senza gli « ornamenti », per dirla alla Molière, che integravano la sua satira e animavano tutta la sua festa teatrale?

E cosa sarebbe apparsa l'opera del nostro geniale Petrolini se egli non avesse intuito, per processo di strafotenza più che per erudizione, come il teatro di Molière andava trattato e condito?

Petrolini faceva bene Molière perchè



Nino Besozzi, Vivi Gioi, Vittorio De Sica

lo lavorava con gli stessi ingredienti teatrali dei quali, a suo tempo, sapeva arricchirlo l'autore.

Cosa avrebbe fatto il nostro Ettore, se avesse temuto la scomunica per sacrilegio, pronunciata da qualche critico? Si sarebbe affogato anche lui in una pedanteria noiosa; e, per giunta, avrebbe tradito Molière. A chi l'accusò d'aver fatto Molière senza rispetto, solo per far successo, diremo che ogni buono e sano genere di teatro dev'essere eseguito con siffatta « strafottenza » per essere rivissuto nel clima teatrale proprio. Non siamo dunque contrari alle manomissioni.

■ Nello spettacolo de *Il Matrimonio di Figaro* che nel 1946 fu annunziato a firma di Beaumarchais, perchè da questo ispirato, sull'esempio parigino di una nota « regia creativa » di Charles Dullin, l'estroso direttore Luchino Visconti si sbizzarrì a darci una variazione dell'insigne opera, come una libera fantasia coreica, su tessuto di parole. Egli forse volle, a suo modo, creare una « commedia a ballo » di genere secentesco, pure se di gusto modernista.

Ma la « comédie-ballet » di Molière non era stato danzato, bensì testo recitato a parte e intramezzato da balletti.

Soltanto la canzone a ballo rappresentava un'opera d'arte regolare, fondata su leggi metriche, precisamente fissate fin dal Duecento. La poesia era qui composta per essere cantata a regolare la danza. Nella forma tradizionale ogni strofa recava la sua ripresa, non mai più lunga di un tetra-stico, e ad essa seguivano nuove stanze di identica formazione, sviluppate per due mutazioni



e una volta, corrispondenti ai moti e alle fermate del ballo, e alle arie del canto, ciò che si vede nelle ballate letterarie del tempo di Dante.

La pensata del Visconti di far parlare gli attori durante le giravolte e i passi della danza, inframezzando le battute con figurazioni e movimenti di commento plastico al senso del testo, è trovata astratta e teorica che, nel fatto pratico, si dimostra in equivoco. Le parole della prosa non posseggono un ritmo sul quale appoggiare passi sincroni: esse non si possono ballare senza discordia. Il risultato è quello di cacciare negl'impicci l'attore; il quale deve pensare a ballare più che a recitare, o a recitare più che a ballare, secondo la sua preferenza, non essendo facilitato da un procedimento unisono delle due espressioni.

La canzone a ballo è tutta distribuita su metri precisi che sollecitano i passi, li conducono favoriscono accompagnano, li sospendono e li riprendono, li accelerano e li rallentano, sicchè tutto procede in in bell'ordine come una « necessità ».

Ma essa è animata dalla musica.

Il problema della danza senza musica è stato agitato in Europa trent'anni or sono e vi partecipammo con gli scritti e con i balletti in teatro.

Per parte sua Achille Ricciardi col « Teatro del Colore », realizzò danze sui ritmi della poesia di Mallarmée, declamata in particolar modo da Marinetti. Ma, se la danza senza musica ha i suoi punti nei colpi di gong o di cassa, quella condotta dalla poesia è misurata sul metro. Le misure della poesia ci dicono i suoi piedi e son proprio quelli sui quali procedono le gambe dei danzatori. Nel *Matrimonio di Figaro* del Visconti la prosa non ebbe gli stessi mezzi.

Fu danza senza piedi.

Anton Giulio Bragaglia

QUESTA STAGIONE TEATRALE

* Al Teatro Quirino di Roma, esordendo il 4 novembre 1947, la Compagnia Evi Maltagliati - Vittorio Gassman, ha rappresentato, per la prima volta in Italia, la commedia di Arthur Miller: **TUTTI MIEI FIGLI**.

A volte si nutre l'illusione che davvero il tempo e il progresso raccorcino le distanze tra gli uomini. Invece le pareti si ispessiscono, le ombre si addensano, e questi intervalli di solitudine e di malintesi s'accrescono. « Che ve ne sembra dell'America? » oggi ci chiediamo con ansia maggiore di quella che provò l'Armeno di Saroyan. E la risposta si è fatta ancora più incerta. Una delle nostre nuove compagnie teatrali si è presentata con *All my sons*, l'ultimo grande successo americano, soddisfacendo alle nostre inoffensive e ormai tradizionali smanie d'aggiornamento. La rappresentazione ha confuso ancora più le nostre idee; ma ci ha fatto capire quanto sia necessario che divengano chiare, ora poi, che, da tante parti si tenta di legare le nostre sorti al carro del « Nuovo Mondo ».

All my sons ha ottenuto ogni sorta di soddisfazioni: i più ambiti successi critici (premio Pulitzer e Premio del Circolo dei Critici), trionfo nell'opinione pubblica sia progressiva che reazionaria, trionfo economico. Al Teatro Guild, il migliore di New York, si è tolta dal cartellone la novità di O' Neill per far posto a questa sorta di miracolosa riuscita. Solo Henry Miller, feroce e sarcastico nemico pubblico dell'ideologia americana, avrà certamente sogghignato del suo fortunato omonimo. Come tutti i successi folgoranti, anche il successo di Arthur Miller, è assai più dovuto al particolare stato d'animo dei suoi sostenitori, che alle sue qualità intrinseche. Il suo lavoro, per noi, non ha interesse artisticamente, perchè non si eleva al di sopra della produzione media di questi anni, ma ne ha invece come sintomo di una situazione, e dei particolari ondeggiamenti dell'opinione pubblica americana. Si possono distinguere, attraverso il tessuto di questo dramma, gli elementi negativi e anche quelli positivi che la compongono.

Si è parlato di isbenismo. Sommarariamente, la classificazione non è sbagliata. Abbiamo un nucleo familiare, anzi due famiglie che vivono legate da una sorte comune, ed il conflitto drammatico che sorge tra i loro componenti, viene determinato dai rapporti che esse hanno con la società. Joe Keller è il tipico mercante di cannoni (impersonato da Tino Buazzelli con vigore e con giusta misura, anche se il personaggio richiedeva una maggiore maturità artistica). E' lo yankee per eccellenza: attivo, tenace, concreto nelle idee e nella loro realizzazione. La stessa natura del mondo « giungla » (come egli lo definisce) in cui vive, lo porterà a un gesto che è logicamente inevitabile, ma che lo farà precipitare. Egli lavora ormai esclusivamente per gli aereoplani da guerra occorrenti al suo paese. Quando gli si chiederà con estrema urgenza l'invio di uno stock di cilindri per motori, darà ordine al suo socio di consegnare, camuffandoli, un gruppo di cilindri avariati. Precipitano ventun aereoplani da guerra. Scoppia lo scandalo. Keller viene processato, ma riesce a gettare la colpa sul socio, a cui aveva assicurato per telefono di volersi assumere tutta la responsabilità della consegna, e, corrompendo i magistrati, riesce a farsi assolvere e a riprendere la sua attività meglio di prima, realizzando guadagni sempre più forti. Tutto continuerebbe secondo le regole, e il sistema della « struggle for life » sarebbe definitivamente consacrato, se il gesto di quella volta non finisse per rivivere ancora e in una forma tragica: nella coscienza dei figli che vi si ribellano. Si crede che Larry, il maggiore, sia rimasto disperso in volo. Annie, la fidanzata, rivela improvvisamente che si è suicidato sotto il peso e la vergogna dello scandalo. Il fratello minore, Chris (che Gassman ha reso con felice e perfetta evidenza) ha sempre voluto credere nel padre, ma soprattutto, come Larry, ha sentito sorgere dentro di sé, nel quotidiano sacrificio della guerra, il senso della responsabilità che si ha verso di sé e verso gli altri, ed ha vissuto la prova spesso fortificante di una volontà unanime, di una solidarietà senza limiti. Ma ora capisce che il padre ha ucciso, che il padre, senza saperlo, è un nemico. Lo assale quando scopre l'inganno del processo, e si dispera quando lo sa colpevole della morte di Larry. Per tutto lo svolgimento del

dramma Arthur Miller trova abili soluzioni melodrammatiche, e soprattutto nel secondo atto, dà alla sua materia alternative avvincenti. Ma in realtà l'esame è tutto in superficie, tanto che finisce per perdere anche quella che sembrava potere essere la sua attività maggiore, la attualità.

I motivi e i caratteri si fanno generici: ed anche il loro volenteroso moralismo non riesce a riscattarli dal sospetto di una drammaticità degna della celebre *Fiammata*. I personaggi di fianco ai due protagonisti sono convenzionali e irrilevanti. La madre di Chris (interpretata con vera e dolente emozione da Evi Maltagliati) ha forse più spicco e maggiore agitazione verbale: ma gli altri restano nei limiti del bozzettismo.

Per quanto il regista Luigi Squarzina si sia sforzato con abilità di dare un senso compiuto alla vicenda, concertandola con scabra e vibrante recitazione, nella chiara scena di Polidori, il contrasto, tutt'altro che nuovo tra l'una e l'altra generazione, tra due modi di concepire la vita e la società umana, resta appena enunciato, e quelli che possono essere i suoi termini attuali negli Stati Uniti, vengono spiegati solo dall'esterno. Tanto che la conclusione, il suicidio di Joe Keller, giunge inattesa, gratuita, e goffamente semplificatrice, così da togliere al dramma ogni vera suggestione.

Non si può non sorridere di essa e non obiettare che gli Joe Keller solitamente amano la vita con frenesia. Qualcuno potrà suicidarsi; ma sono i meno significativi e rappresentativi. Altri eviteranno di consegnare cilindri avariati, ma si preoccuperanno invece di fabbricare cilindri in serie che diverranno portatori di morte. Sarebbe troppo facile sconfiggerli solo anatemiandoli in nome dei principii che dovrebbero reggere l'umanità. Del resto anche Joe Keller non è un colpevole: egli non ha fatto che portare alle estreme conseguenze gli insegnamenti della società in cui è vissuto. La colpa non è stata nel gesto di quella volta; nè nell'ideologie e nella religione, conscie o inconscie, in cui sono vissuti i suoi concittadini. Non si può negare che esse hanno fatto degli Stati Uniti una grande potenza, una salda e laboriosa officina. Ma a quale prezzo? A quale sco-

po? Chris sente indistintamente tutto questo deviamto. Il suo malessere lo pone in uno stato tragico d'angoscia. Vuole abbandonare la casa paterna. Perché? Dove si dirigerà? E' ben lontano dal saperlo e solo a prezzo di nuovi dolori potrà capirlo. Per ora tutto è vago e di certo non c'è che la durezza del conflitto, lo smarrimento che ha preso entrambi gli antagonisti. Eppure, alla costruzione del mondo yankee fu essenziale una forza genuina e feconda, un istinto sociale che guardava oltre al proprio successo e alla propria ambizione, per vedere la civiltà crescere e conquistare sempre nuovi orizzonti, così come le fattorie si moltiplicavano all'ovest, e le fabbriche si infittivano, creando nuove ed aperte

città; quel moto solenne e virile di cui Walt Witmann si è fatto il sincero poeta. L'amore al lavoro, alla solida realtà umana dei cantieri e dei campi: il senso innato della produttività della vita.

Tutto questo ha potuto essere deviato verso la corruzione, l'affarismo e una volontà di potenza da emporio standard, ma non potrà essere nè soffocato nè raffrenato, quando, vinta ogni titubanza, e scontati gli errori, riprenderà la sua via.

Il dramma di Arthur Miller, per quanto debolmente, è un chiaro sintomo di tutta la lotta che si sta svolgendo all'interno di ogni yankee e fra tutti gli yankees; valgano le sue rappresentazioni a farcene intuire la portata.

Vito Pandolfi

* Al Teatro Nuovo di Milano, esordendo il 7 novembre 1947, la Compagnia Ferrati-Scelzo-Cortese-Villa, ha rappresentata, per la prima volta in Italia, la commedia in quattro atti di Jean Anouilh: ROMEO E GIANNETTA.

* Quasi tutte le commedie di Anouilh cominciano con una invenzione stravagante, e ci conducono tra personaggi che sono sempre il contrario di quello che dovrebbero essere, deformazioni dell'idea convenzionale che ci facciamo delle loro qualità, della loro condizione, della loro funzione familiare o sociale. In *Romeo e Giannetta*, Giulia, bella, limpida e sensata ragazza, torna, in breve visita, dalla città ove esercita l'insegnamento, alla casa paterna, conducendo seco il fidanzato, Federico, e la nera e meticolosa futura suocera, per presentarsi al padre, al fratello Luciano e alla sorella Giannetta. La visita è stata annunciata tempestivamente. Invano. La casa è deserta, sudicia, disordinata, e i tre che l'abitano sono chi sa dove, ciascuno in giro per conto proprio, seguendo estri sconclusionati. Li vediamo tornare, uno alla volta, a domicilio, vestiti di panni sciatti: il vecchio, squattrinato, indebitato, dolcemente avvanzato, che, avvezzo alla degradazione, ha talora qualche pretesa cerimoniosa di dignità civile; Luciano, che, abbandonato da molto tempo dalla moglie, ostenta beffardo le corna, per la disperazione di averle; e, per portarle con maggior pompa e assaporare meglio il proprio patimento, le attribuisce alla truculenza di un Dio che odia l'amore, e punisce a quel modo chi tenta di gustarne la felicità; Giannetta, strana ragazza selvaggia, che vive nei canneti e nei boschi,

si concede agli uomini, incurante del bene e del male, vestita e spetinata come una mendicante; ma, venale, bugiarda, riottosa, ha forse, in fondo all'anima un desiderio di riconoscersi e di identificarsi in un'immagine di sé bella e patetica. In questa scombinatissima casa, la saggia Giulia è spaventata ed offesa; ma Federico, il giovane che la sposerà, la rassicura. Egli è come lei; e più forte di lei; sembrano proprio fatti l'uno per l'altra. Eppure questo sereno Federico e la subdola e stregata Giannetta, appena si vedono, sono presi teneramente e ansiosamente uno dell'altra, chiusi entro un cerchio magico che li fa vivere la realtà come in sogno: si possiedono senza toccarsi; e finché si guardano e si parlano soli, l'amore che li avvince, impossibile eppure meravigliosamente illuso, è una unione perfetta. Ma quando sentono che non possono più separarsi, e che bisogna agire entro il mondo esterno, sacrificare Giulia e affrontare insieme la responsabilità di tale decisione, il loro cuore si incupisce per il male che fanno e per le difficoltà che si oppongono alla loro libertà.

Il primo passo, cioè la confessione a Giulia che si amano e partiranno insieme, è facile; più difficile è resistere all'angoscia della povera ripudiata; ma anche l'angoscia della responsabilità che essi assumono, di mutare così la loro vita, è forte; e perciò il dirit-

to del loro dolore pesa quasi quanto il dolore di lei. Se ne vanno, infatti; ma ancora dubbiosi; Giannetta ha confessato tutta la propria verità; poiché vede però ch'egli se n'è incupito cerca di attenuarla, di nasconderla sotto un bel vestito di menzogne; ma alla prima bugia ch'egli scopre l'acredine della diffidenza lo prende. La fanciulla si esaspera, ma non ha paura del dolore che dà e accetta; perché anche quel dolore è una delizia. E, per dimostrarlo, si ferisce a un braccio con una scheggia di vetro. Alla libera scelta di Federico s'oppone improvvisamente il suo sentimento d'umanità, perché Giulia, abbandonata, s'è avvelenata, ed egli quando lo sa, corre da lei. Giannetta, furiosa, si ridà a uno dei suoi amanti; e lo sposa. Pare che tutto sia finito tra i due giovani. Non è vero. Giannetta, indossando il suo bel vestito nuziale, scende in mare quando la marea cresce, e vi cammina, contro le onde, come un eroe di Fingall; Federico, che sta partendo con Giulia, la vede da lontano e corre a morire con lei. Nella morte, scelta, accettata, il loro amore, come quello di Giulietta e Romeo, ha trionfato.

Da veri personaggi di Anouilh, questi amanti sono gli incessanti e raffinati commentatori di se stessi, trasferendo quasi sempre in immagini i loro sentimenti, sperimentandosi con tragico marivaudismo, giungendo a una tale sottigliezza descrittiva da far pensare, Dio ci guardi, a mademoiselle de Scudery. La commedia è ricca di personaggi teatralmente interessanti, che però si vanno man mano distillando e liquefacendo in una profusione di autoconfessioni; tanto che passioni che sarebbero chiare, sono oscurate dalle spiegazioni che il personaggio ce ne porge.

Sarah Ferrati ha messo in scena *Romeo e Giannetta* con tecnica sagace, e con felici attuazioni, e ha interpretato Giannetta con una passione fatta di tormento aspro e aggressivo e di commossa umiltà d'amore; Olga Villi ha impersonato con schietta umanità Giulia; Leonardo Cortese per la spontaneità vibrante della sua recitazione, Filippo Scelzo con gustosi coloriti ironici, Luigi Almirante con la sua tipica comicità e Isabella Riya hanno, anche essi, fatto applaudire, ripetutamente, alla fine di ogni atto, la commedia.

Renato Simoni

★ Al Teatro Odeon di Milano, il 4 novembre 1947, una apposita formazione, ha rappresentata la commedia di Marcel Mouloudji: **QUATTRO DONNE.**

Le quattro donne sono chiuse nella cella buia di un carcere, negli ultimi mesi della guerra. A Parigi, gli arresti, le persecuzioni, le torture, i torvi processi, le fucilazioni si succedono. Di queste quattro donne, due, Elena ed Elsa, fanno parte della Resistenza: hanno lavorato contro il nemico; di Elsa hanno arrestato e martirizzato il marito; ma senza sapere chi è, perchè s'è mutato nome; ed è invece proprio lui che vorrebbero prendere e distruggere; e il padre di Elena, ignaro di tutto, è stato incarcerato e minacciato di morte, per costringere, con questo feroce ricatto, la figlia a denunciare qualche nome importante. Le altre due donne, Caterina e Zoe, sono chiuse là senza che ad esse si possano imputare azioni concrete; e vivono da settimane dimenticate in quello squallore e in quel terrore. Il dramma — ed è questa la sua parte migliore — rappresenta l'ansia, l'irritabile fastidio, l'aperta ira della cupa lunga convivenza entro quei muri, in quell'incertezza, tra quei sussulti; e, insieme alle subite collere, le altrettanto pronte solidarietà, i raggruppamenti, gli intenerimenti. Delle quattro donne, quella che ha maggior risalto è Caterina, più volgare delle altre, e perciò più spiccata e colorata; la più oscura è Zoe, vergine scontrata, che anela alla maternità, ma, per un eccesso di pudore, crede di detestare gli uomini, sì che le pare che essi, desiderandola, la offendano e la umilino; ma questa sua strana sensibilità è una assai poco importante condizione nella monotonia della lunga e tetra e minacciosa cattività, rotta dalle grida che si ripetono, come un atroce ritornello, di un giovane condannato a morte che invoca la madre, e che scatena una orribile tempesta. Elsa ed Elena, le più ragionevoli tra le quattro, le più coraggiose e perciò le più straziate e pericolanti, sono diventate molto amiche; dei loro segreti, dei segreti delle persone che amano e sono esposte alle più crudeli sofferenze e al martirio, qualche cosa si sono confidato; ed ecco che i tremendi inquisitori che non sanno di aver già negli artigli il marito

di Elsa e, come ho detto, lo cercano, ordiscono un tale perfido intrigo, chiamando Elena a un interrogatorio, e introducendo nella cella, sotto l'aspetto di prigioniera, una spia, che la povera Elena, cui ammazzano il padre, prende, nella convinzione delle sue compagne, il torbido aspetto di denunziatrice. Ed Elsa è indotta a credere che ella abbia svelato tutto quello che, del marito, le aveva confidato. La povera creatura, quando torna in carcere si sente esecrata, maledetta, e non ha altro modo di dimostrare la propria innocenza che svenandosi e morendo.

Nel realismo commovente della rappresentazione del carcere, avvivato abilmente con episodi di illusioni, di speranza, di giocose evasioni quasi infantili di quei quattro cervelli infocati e vicini al delirio, è introdotto, con bravura, un grosso congegno teatrale; l'equivoco del quale Elena è la vittima è esteriormente patetico e genera contrasti di incalzante effetto, ma è d'un artificio scenicamente forzato sebbene esso sia crudelmente verosimile. Ci



Vivi Gioi, Fanny Marchiò, Cesarina Gheraldi e Renata Negri, in *Quattro donne* di Marcel Mouloudji. (Disegno dal vero, eseguito durante la

sono molti elementi di tragedia in questi tre atti, ma la tragedia non è mai artisticamente pura, e solo la nobiltà del tema, impedisce a *Quattro donne* di rasentare il dramma popolare.

Il successo è stato caldissimo; innumerevoli chiamate ad ogni atto ed anche a scena aperta a Vivi Gioi e a Cesarina Gheraldi. Caterina è personaggio che si staglia sul nero del dramma; e Vivi Gioi ha, pur con qualche sottolineatura, dato a questa donna vita, animazione, pittoresco interesse; buonissimi accenti drammatici ha avuto la Gheraldi; Fanny Marchiò e Renata Negri hanno recitato bene; la Marchiò specialmente nell'ultimo atto. Sono mancate in parte le suggestioni che l'ambiente poteva far sentire.

Renato Simoni

Questa commedia fu recitata a Parigi, al Théâtre de la Renaissance, nel gennaio 1947. A suo tempo, abbiamo dato ampie notizie in «*Ribalta francese*». Fu recitata anche a Parigi col titolo *Quatre femmes*, ma era già nota con la pubblicazione e col titolo *La cellule*. Le quattro attrici, erano: Olga Montès; Louise Fouquet; Anne Bruslay e Annette Poivre.



rappresentazione, da Fulvio Bianconi).

★ Al Teatro Nuovo di Milano, la Compagnia «Città di Milano», diretta da Ruggero Ruggeri, ha rappresentata - il 28 ottobre 1947 - la commedia in dieci quadri e due tempi, di Mario Ronco: **IL PIATTO D'ARGENTO**.

In un giardino pubblico, dove ha dormito sul nudo terreno, si risveglia un uomo giovine e in miseri panni. Quest'uomo si chiama Adamo e quel giardino, pallido nell'alba, è uno squallido Eden. Un quieto e triste vecchio signore, che vive in solitudine e porta il nome di Diomede, o, più brevemente, quello di Dio, assume Adamo al proprio servizio, lo veste, lo nutre, gli procura tutto quello che, con serena discrezione, egli chiede; e poi si propone di dargli in moglie una gentile ragazza, Gemma, che diventerà con lui i lavori domestici. Ma Gemma, proprio per piacere ad Adamo, vorrebbe farsi più bella; e, tentata da una vecchia mezzana, compera da costei un paio di lucenti orecchini pagandoli con un piatto d'argento, che ruba al padrone. Il padrone, scoperto il furto, scaccia Gemma: e Adamo, che le vuol bene, la segue. Affronterà per lei la miseria, guadagnerà il pane col sudore della fronte.

Passano gli anni: Gemma è già grigia, Adamo è quasi vecchio; essi hanno due figli, Gilberto rude operaio, permaloso e iracondo, e Alessio che s'è dato agli studi. Gilberto non ama Alessio; forse lo invidia, proprio come Caino non amava e invidiava Abele; e quando apprende che Alessio gli ha portato via Tilly, l'amorosa, e lo sorprende con lei, rissa col fratello. I due s'abbrancano, si percuotono; e il fratello cattivo gitta giù dall'alta terrazza il fratello buono, che muore. Dopo tredici anni Gilberto esce di prigione e torna a casa, di dove Adamo lo scaccia mentre la madre infelice singhiozza per il figlio assassinato. E il nuovo Caino va a dormire sul nudo terreno nel giardino dove avevamo visto suo padre; e all'alba volge i passi per le vie di dolore che sono predestinate agli uomini.

Nessuno di questi dieci quadri ha un particolare rilievo. Essi si seguono episodici, poveri d'azione, parcamente parlati e si sente che il giovanissimo autore che è, dicono, un operaio, li ha pensati con malinconia, li ha scritti desiderando e cercando una

semplicità che esprimesse umilmente, senza risonanze teatralmente tragiche, e cioè con luci da inesorabilità, la presenza, anzi la fatalità, dei germi dell'antico peccato e dell'antica caduta in tutte le successioni dei tempi; perciò anche in un tempo che ha le apparenze del nostro. Ma questo procedimento, invece di approssimare alla storia dell'uomo la preistoria e il mito e i simboli del Genesi, facendoci sentire il ritorno ciclico della caduta dell'uomo e dell'odio che uccide, impicciolisce a realtà senza potenza di tentazione, senza grandiosità di peccato, senza angoscia profonda di espiazione quella grande visione del Paradiso stupendo, del serpente subdolo, del pudore e della vergogna dopo la colpa, dell'angelo dalla spada di fuoco e dal terribile esilio. Manca, a mio parere, la profondità dell'eterno dolore in questo schema drammatico, che il mistero non circonda mai e che ha gli aspetti di un fatto di cronaca.

Ma è già notevole il fatto che questo giovine inesperto abbia tentato di dire cose che vogliono essere significanti, con una onestà di rappresentazione che rifugge dalle appariscenze artificiose e intuisca, senza però aver tanta arte da farlo sentire, il peso del male antico in un dramma moderno.

Il *piatto d'argento*, messo in scena con diligente ingegnosità dal Brissoni, fu molto bene recitato da Ruggeri, ma forse in tono troppo sommesso e grigio dagli altri. Applausi dopo il primo tempo; più caldi e ripetuti, malgrado qualche disapprovazione, dopo il secondo, quando l'autore si presentò al pubblico.

Renato Simoni

★ Al Teatro Odeon di Milano, il 31 ottobre, la Compagnia Maria Melato-Piero Carnabuci, ha rappresentato — da parte della signora Melato — il famoso monologo di Jean Cocteau, *La voce umana*, che l'autore, nella recente pubblicazione in volume dell'opera, definisce «*commedia in un atto*». Si tratta di un monologo, che rappresentato a suo tempo alla «*Comédie Française*» concorse molto a formare la notorietà e la personalità di Jean Cocteau.

Maria Melato, recitando *La voce umana*, ha avuto un caldo successo personale; ella ha tratto dalla sua sensibilità pronta e fre-

mente i toni di una passione contenuta, dolente e disperata. Si tratta di una donna innamorata che, lasciata dall'amante perché questi si sposa, ne riceve l'ultima telefonata. Un filo ancora la tiene legata al suo amore e ad esso si aggrappa angosciosamente. La fine della comunicazione è la fine della sua felicità. Il monologo è di intensa e lampeggiante sofferenza, ma, non trovando in sé particolari risorse, appare un po' lungo.

* Al Teatro Nuovo di Milano, la Compagnia « Città di Milano », diretta da Ruggero Ruggeri, ha ripreso — il 1° novembre 1947 — la commedia di Roberto Bracco: *Sperduti nel buio*. Il successo è stato vivissimo. Il dramma vigoroso e commovente di Roberto Bracco non si rappresentava da anni. La sua freschezza è rimasta inalterata. Sincerità di passione, verità di tipi, calore di scene e la presenza dell'anima dell'artista che l'ha creato danno a questo lavoro caratteri duraturi. Il primo atto, nel quale è sceneggiata una taverna popolare animata da macchiette rilevate e pittoresche, ha la vivezza che non si trova in certi ambienti del genere di taluni drammi americani moderni. Gli altri atti sono di continuo interesse e di dolorosa umanità. Non solo la cecità di un suonatore di pianoforte fa brancolare nel buio; ma molti sono gli sperduti, sperduti dell'amore, della vita, del destino. Ruggero Ruggeri ha recitato mirabilmente e applauditissimo. Con lui festosamente accolti sono stati Lia Zoppelli, il Colli, la Bacci e gli altri tutti.

* Al Teatro Olimpia di Milano, la Compagnia di Peppino De Filippo, ha rappresentata — il 4 novembre 1947 — una nuova commedia di Peppino De Filippo, *Quel bandito sono io!*, che l'attore-autore aveva già recitata, alcune settimane fa a Napoli, con incerto successo. Evidentemente, ripresa con gli accorgimenti necessari, la commedia ha avuto a Milano vivo successo. Eligio Posenti dice che « il pubblico si è smascellato dalle risa e ha applaudito a scena aperta e a sipario calato numerose volte Peppino De Filippo e i suoi attori in questa farsa scacciapensieri che non rinuncia a nessuna delle risorse più facili del teatro comico popolare di tutti i tempi ».



RIBALTA

spagnola

* Sebbene mi spiaccia di iniziare la mia cronaca odierna con una considerazione che è ormai diventata un luogo comune per il teatro di tutto il mondo, mi trovo costretto a rilevare che la sostanza della drammatica spagnola di questi anni denuncia che il nostro teatro è in crisi. Vent'anni fa esso poteva contare su personalità del vigore e della risonanza di Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, i fratelli Quintero, Linares Rivas, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca; oggi scomparsi tutti, ad eccezione di Benavente, il teatro spagnolo si trova come esaurito di forza vitale, incerto nell'orientamento, quasi esitante nelle scarse realizzazioni di questi tempi. Lo stesso Don Jacinto, che pur rimane maestro di quanti oggi in Spagna scrivono per il teatro, sembra dar segni di stanchezza quasi che gli si venga inaridendo la vena d'ispirazione che lo recò a fama mondiale. Le sue ultime cose: *Lo increíble*, *Titania* e *La Infanzona*, che valgono tuttavia per una loro naturale dignità di pensiero e di scrittura, non recano più il segno fascinoso dell'antica genialità.

Si staccano dalla massa dei mestieranti e si propongono all'attenzione delle platee per una maggior nobiltà e sofferenza di indagine due Autori che vengono lentamente e faticosamente affermandosi pur tra la incomprendenza e forse la ostilità di certa parte della critica: Suarez de Deza, di cui ci siamo già occupati in una precedente « Ribalta » e Enrique Jardiel Poncela.

Suarez de Deza, che ha ormai

dietro di sé una lunga esperienza di drammaturgo, comincia ora a fermare l'interesse del pubblico che, al di fuori e quasi contro l'indifferenza della critica qualificata, gli viene sempre più testimoniando il suo apprezzamento. Questa diversità di atteggiamento verso Suarez può attribuirsi, crediamo, alla sconcertante molteplicità della sua ispirazione che, inoltre, vien fermata in un linguaggio sempre rinnovato, dall'aerea levità di poesia romantica di *Notturmo* (la sua opera migliore, a mio giudizio) all'umorismo mordente di *Candido de día*, *Candido de noche*. Ora, mentre la platea sembra aver inteso la positività di questo apparente disordine creativo attribuendogli il valore che ha, di sincera ricerca, la critica vuol scoprire in esso il moltiplicarsi di un'incertezza costituzionale da cui sarebbe negata ogni possibilità di creare qualcosa di veramente degno.

Jardiel Poncela, l'esplosivo autore le cui opere continuano a suscitare giudizi estremi di assoluta condanna e di incondizionata adesione, è ancora l'unico scrittore che seguiti a coltivare sistematicamente il genere comico: *El amor dura 2000 metros*; *Argua, Aceite y Gasolina*; *Los ladrones somos gente honrada*; *Las siete vidas del gato*; *El sexo débil ha hecho gimnasia*, sono altrettanti momenti che ne confermano e ne precisano la fisiologia cui, se non altro, è da riconoscersi la volontà di credere nella sopravvivenza del « comico ». Il che, di questi tempi aggrozzati, è pur sempre una bella dichiarazione di fede.

Un altro autore che si viene segnalando fra i più meritevoli di questi anni è Claudio de la Torre, le cui ultime opere, *Hôtel Terminus* e *Tren de Madrugada* costituiscono due buoni esempi di una produzione che, pur senza dichiarare grandi pretese, è da collocarsi ad un livello più che medio per la precisione e l'onestà dell'esecuzione e la sostanziale onestà degli assunti.

In queste ultimissime stagioni, accanto all'umorismo tradizionale e forse un poco superato di Poncela, è sorto e sembra prosperare con qualche fortuna un « comico » *sui generis* che trae origine da talune forme più appariscenti dell'esperienza surrealista e che, con varia intenzione, il pubblico si è accordato a definire « idiota »: fra le espres-

sioni più significative di questo « genere » mi limiterò a citare il *Guillermo Hotel* e *Romeo y Julieta* Martinez oltre al classico del momento, *La Codorniz*. Più prosimo alla tradizione e forse più ricco di sostanza poetica è l'umorismo che sfuma in satira di Victor Ruiz Ariarte di cui le ultime opere, *El puente de los suicidas* e *Academia de Amor* hanno raccolto buona eco di consenso fra il pubblico e la critica.

Fra gli autori commerciali, quelli ai quali fanno la corte gli impresari, continuano la loro attività sempre seguiti dall'immutato favore delle platee medio-borghesi, Adolfo Torrano, con *La Madre guapa* e *Chiruca*; Leandro Navarro, già collaboratore di Torrano, con *Los novios de mis hijas*, *Bengala* e *Dos horas en mi despacho*; Serrano Anguita con *Quince Diamantes* e Carlo Llopiz con il buon successo di *Nosotros, ellas y el duende*.

Sempre più impegnativa negli assunti e più elevata sul piano delle realizzazioni è l'attività dei teatri sovvenzionati dallo Stato, il « Maria Guerrero » e il « Teatro Español ». In quest'ultima sala abbiamo di recente assistito ad alcuni dei migliori allestimenti shakespeariani mai presentati su una scena spagnola: quelli di *Macbeth*, *Romeo e Giulietta*, *Il sogno di una notte di mezza estate*, mentre il « Maria Guerrero » alle più note produzioni di commediografi moderni di fama internazionale, da Coward a Wilder a Baty, avvicenda le opere nazionali di certo interesse di Calvo Sotelo, Claudio de la Torre, Mihura, eccetera.

Una dolorosa notizia, purtroppo, chiude questa rassegna: è deceduto in questi giorni, subito dopo il suo ritorno in Spagna donde era stato assente per oltre dieci anni, uno dei nostri più sensibili scrittori di teatro, Gregorio Martinez Sierra (1), regista e autore di grande rinomanza, del quale si ricordano e più si ricorderanno opere come *La sombra del padre*, *El sueño de una noche de agosto* (tradotta e rappresentata con successo in Italia): *Cancion de cuna*; *El reino de Dios*; *Mamá*; *Navidad*. Martinez Sierra era nato nel 1881.

Adolfo L. Borroy

Madrid, novembre 1947

(1) Di Gregorio Martinez Sierra, « Il Dramma » ha pubblicato *Giulietta compra un figlio* (n. 21, vecchia serie); *Dobbiamo essere felici* (n. 24, vecchia serie); *Noi tre* (n. 107, vecchia serie).

IL PROSSIMO FASCICOLO
NUMERO DI NATALE, USCIRÀ
IL 15 DICEMBRE E SARÀ MOLTO

importante

CONTERRÀ QUATTRO COMMEDIE

EURIDICE

COMMEDIA IN QUATTRO ATTI DI
JEAN ANOUILH

Versione italiana di ADOLFO FRANCI

RAPPRESENTATA AL TEATRO NUOVO DI MILANO IL 5 MARZO 1947, DALLA COMPAGNIA DIRETTA DA LUCHINO VISCONTI, CON RINA MORELLI E PAOLO STOPPA

* Come in *Antigone* e in *Medea*, Jean Anouilh ha versato spiriti nuovi entro famose immagini tragiche; particolarmente in *Euridice* ha voluto infondere senso e poesia di leggenda in due amanti d'oggi. La scena è dunque trasportata nella vita odierna ed il tono eroico della tragedia antica è mantenuto nel modernissimo ambiente.

IL PIATTO D'ARGENTO

DIECI QUADRI IN DUE TEMPI DI MARIO RONCO

RAPPRESENTATA AL TEATRO NUOVO DI MILANO, DALLA COMPAGNIA «CITTÀ DI MILANO», DIRETTA DA RUGGERO RUGGERI, IL 28 OTTOBRE 1947

* Lineare e disadorna, scarna ed essenziale, profondamente lucida di notazioni umane e poetiche, universalmente viva ci si è rivelata questa commedia di un giovane ventiquattrenne, operaio alla Fiat di Torino. La commedia, sotto un trasparentissimo velo simbolico che nulla toglie al suo « pathos », adombra l'eterna vicenda degli uomini, che, compiutasi la prima volta nel Paradiso Terrestre, si ripete con il suo bene e il suo male senza soste sotto la volta del cielo.

CALIPSO

DRAMMA IN SETTE QUADRI DI
FRANZ T. CSOKOR

Versione italiana di G. e F. DI GIAMMATTEO

* E' l'opera più recente del drammaturgo austriaco. Nella lunga ed aspra fatica di quest'uomo che, per opporsi alla barbarie che montava inesorabilmente ai confini della sua patria, ha peregrinato e lottato per anni attraverso l'Europa, *Calipso* rappresenta un momento di sosta, un'oasi di tranquillità, un'evasione. Evasione parziale però, giacchè Csokor non avrebbe saputo annullarsi totalmente dalla fiaba. Per cui questo dramma, che sviluppa uno dei più poetici episodi omerici, ed è soprattutto un'opera di poesia, è ancora impregnato di tutti i motivi umani che costituiscono il credo più profondo dello scrittore. I personaggi hanno va ore e suggestione di simboli. *Calipso* è stata rappresentata il 5 giugno 1946 al « Burgtheater » di Vienna, ed il 25 giugno scorso al « Schauspielhaus » di Zurigo — uno dei teatri internazionalmente più importanti — ottenendo in entrambe le rappresentazioni un successo entusiastico.

IL CUORE SMARRITO

COMMEDIA IN SEI QUADRI DI NOËL COWARD

Versione italiana di MARIO BELTRAMO

* Dicendo che questa nuova commedia dell'autore di *Spirito allegro* è un gioiello, è per non impegnarci a priori con un aggettivo scottante: capolavoro. Ma Noël Coward — il Coward di *Caralcata*, di *Intermezzo*, di *Quartetto per archi* — è giunto ad una maturità artistica così profonda ed umana, una perfezione d'arte così cristallina, da darne riprova con quest'opera veramente perfetta.

COPERTINA A COLORI DI ALIGI SASSU

TEATRO
S. BILE
TORINO
Biblioteca
e Archivio

RIBALTA

francese

* Perdura questa malattia chiamata « dopoguerra »: *Une Mort sans importance*, di Yvan Noë e A. Linou, andata in scena al Teatro della Potinière, è un altro segno che questa malattia chiamata « dopoguerra » è lenta a muovere verso la guarigione. In questo senso è un segno che *Une Mort sans importance*, condotta per nove decimi come commedia di genere giallo-rosa, sterzi bruscamente alla fine e si risolve con la morte dell'unico personaggio simpatico fra i tanti; quasi come un subitaneo scoraggiarsi degli autori dinanzi alla vita, una sconsolata dichiarazione di vanità della vita onde sono tratti a scegliere la scomparsa inopinata del « personaggio buono ». La morte come premio, forse. E' una tesi come un'altra, e non ne faremmo meraviglia se non la trovassimo, come s'è detto, in una *pièce* che in genere non ha tesi da proporre. Ma probabilmente questa non è una tesi così come la si intende di solito. E' soltanto il segno che la gente, anche la gente di costituzione ottimistica come gli autori delle commedie giallo-rosa, non crede ancora nella vita. E' ancora malata di questa malattia chiamata « dopoguerra ». Giudicate dall'argomento e osservate, vi prego, il progressivo scivolamento pessimistico che informa questa commedia: André Gervais, perseguitato dalla miseria, risolve di por fine ai suoi giorni. Il primo atto, appunto, si apre sul suo terzo tentativo di *pendaison* che, come i precedenti, fallisce per un gioco di circostanze. Ed ecco, una misteriosa voce gli spiega: — *Inutile de perseverer, le nom d'André Gervais ne figure pas encore sur les listes.* — Nell'attesa, la voce misteriosa, la Morte, gli propone di entrare come infermiere nella casa dei Duvernay dove il vecchio nonno ha avuto un attacco che l'ha lasciato paralizzato, e di scegliere — lui, André Gervais — qual membro di quella famiglia dovrà prossimamente morire. La famiglia Duvernay è alquanto bizzarramente composta: il figlio del paralitico, maniaco scienziato dilettante, incola malattie ai conigli, maneggia veleni con tale incoscienza da



IN UNO DEI PROSSIMI FASCICOLI PUBBLICHEREMO

noè

COMMEDIA IN CINQUE ATTI DI

ANDRÉ OBEY

VERSIONE ITALIANA DI MAUD ED ALESSANDRO BRISSONI

* Rappresentata al Teatro del Vieux Colombier di Parigi, con le scene di Barsacq ed i costumi di Dasté, l'opera fu anche inscenata, per la prima volta in Italia, al Teatro dell'Arte di Milano, il 23 novembre 1946, con la regia di Brissoni ed i costumi di M. Strudthoff.

* André Obey, non è molto noto alla vita teatrale italiana, sebbene nessuno può aver dimenticato quel capolavoro del suo esordio, nel 1931, che è *La sorridente signora Beudet* scritta in collaborazione con il già celebre, allora, Denys Amiel.

* Renato Simoni ha scritto, l'indomani della rappresentazione: « Gentilissima commedia, leggiadra come una fiaba, religiosa come una preghiera pronunciata da un fanciullo, viva di colori matutini, eppure, in fondo, velata un poco di una mestizia vespertina. Essa ci presenta la semplice storia di Noè, presso a poco come la narra la Genesi, vissuta da uomini antichi e bonariamente leggendari che parlano però il nostro linguaggio ricco di cose e di esperienze moderne: eppure, malgrado questo anacronismo, o forse per effetto di esso, che li scioglie da ogni solennità, restano gustosamente ingenui ».

« Qual'è il segreto di freschezza e di grazia che rende mirabilmente interessante questa rievocazione biblica? Una specie di fanciullezza dei personaggi. Tutti, compreso il vecchio Noè, che al tempo del Diluvio aveva già qualche secolo sul groppone, vivono con anima adolescente in un mondo che rinasce. La Bibbia ci dice che prima che Dio sterminasse l'umanità divenuta malvagia, vivevano, tra gli uomini, nefandissimi i giganti. In questa commedia i giganti sono morti; e sono morti tutti gli adulti; e sull'erica sono rimasti solo i cuori fervidamente giovanili. Il disastro che ha distrutto quasi tutto il seme d'Adamo, i pericoli che Noè e i suoi figli corrono, la gioia che provano quando torna il santo sole dopo le orribili piogge, i loro sgomenti, le sorprese e il rapimento quando la colomba torna, la felicità di rivedere la terra e di ricamminarla, sono presentati, detti, vissuti, con semplicità d'anima, con una felicità addirittura elementare che incita ai giuochi e alle danze. Questo fervore di vita identificato con la primitività che non conosce complicazioni spirituali, e che, anche del divino ha un senso tra riverente e confidenziale, ci ha sorriso con purezza gaia e lieve e trasparente. Ecco il perchè del successo vivissimo della commedia di Obey ».

COPERTINA A COLORI DI FULVIO BIANCONI

render difficile la vita ai familiari. Costui ha in moglie un'opaca bigotta che gli ha dato due figliole: Ginette, baciapile e *prude* come la madre, e Suzy, un *petit être délicieux qui n'aime que la clarté en lui et autour de lui*, fidanzata ad un brutto tipo, un *certain Maurice*. C'è ancora una *vieille tante*, tetra ed egoista. André, naturalmente, pensa al vegliando come al più qualificato morituro: *mais c'est qu'il n'est pas encore très bien renseigné*; per cui non opera una scelta felice. Sopraggiunge, frattanto, dall'America un settuagenario *gras-souillet, frère del paralitico*, che non lo vede *depuis quarante ans*. Costui, già *détective private*, è stato *alerté* da un telegramma del fratello: «*On m'assassine: viens*». Onde, ragiona Gervais delegato della Morte, non il vecchio deve morire, ma il suo assassino. Si tratta di scoprire quest'assassino ignoto. Tre volte, una mano misteriosa tenta di avvelenare il malato ed ogni volta è una mano diversa: *il y a donc trois empoisonneurs dans cette maison*. Il primo è la *bonne Joséphine*, pilastro della famiglia Duvernay, in favore della quale il vecchio ha fatto testamento, e gli altri due sono la bigotta signora Duvernay e la figlia *ainée*. Ormai scade il giorno fissato dalla Morte entro cui Gervais deve procedere alla scelta della vittima, ed egli, in un moto di carità, volendo evitare all'angelica Suzy lo strazio di sapere assassine le persone care, segna il nome di lei. Fuori scena un grido: Suzy è caduta incidentalmente, uccidendosi. La morte come premio o, almeno, come salvezza. Ma il tono della commedia è leggero, quasi burlesco: perciò, in questo finale il segno di una malattia che dura.

* *Le Mascaret*, di Pierre Brasseur, presentato all'«*Œuvre*»: anche qui c'è un paralitico, il quale a differenza del precedente sta per recuperare l'*usage de ses membres* nella qual cosa, appunto, sta il senso del *Mascaret*. E che se ne farà, il miracolato, di queste ricuperate forze? Se ne varrà per vendicarsi. Facciamo un passo indietro, come si dice in questi casi, e diamo spiegazioni. Bisogna dunque sapere che Guillaume, l'ex paralitico, aveva amato da giovane la bella ma povera Emilie che poi aveva lasciata per sposare la non bella ma ricca Alexandrine, da cui ebbe un figlio, Michel. Passano gli anni: la bella Emilie, ormai candida e tremo-

lante vecchietta, viene a sapere che l'antico amore è malato. E gli va a far visita e insieme ricordano i tempi felici e il figlio che non hanno avuto ma che avrebbero potuto avere. Ora, Michel sta per sposarsi. Anche lui, come il padre, ama una bella Blanche, ma dovrebbe prender in moglie una brutta Denyse. Per sua fortuna il rin vigorito Guillaume prende posizione contro questo mercato non già per affetto al figlio, ma per odio alla moglie imposta e in un trapasso rapido ed alquanto confuso riesce a portare in salvo il vero amore. In soprappiù scopre che Michel gli vuol veramente bene, da figliolo bennato e generoso. Così, Alexandrine, la fellona, si ritrae scornata in un angolo del palcoscenico mentre Guillaume, Emilie, Michel e Blanche, come il gruppo della virtù che trionfa, fanno riverenze oneste e liete. Partito con fiere intenzioni strindberghiane, Brasseur è arrivato, come si vede, col fiato grosso di un sentimentalismo stucchevole e rugiadoso. Molto bene gli attori, sopra tutti il giovane Renaud Mary (Michel), squisitissimo, veramente esemplare nella dizione.

* Jehan Bouvelet ha tentato, con *Rendez Vous*, di imitare in termini di teatro l'andamento concitato pur nelle molteplici diramazioni che, nella sua dimessa validità di arte commerciale, sembra essere monopolio della produzione cinematografica americana: naturalmente non ci è riuscito. Riassumiamo brevemente l'azione principale che, non si sa bene per quale ragione, presenta personaggi convenzionalmente britannici: Daniel Shirwood è stato affidato dal padre ad un pastore (pare impossibile che i continentali non sappiano pensare all'Inghilterra senza tirare in ballo i pastori, quasi che l'isola non sia che una sola immensa parrocchia). L'impetuoso giovane s'innamora rapidamente della *charmante* Alice che, *d'ailleurs*, sembra *prendre plaisir à l'allumer*. Questa *charmante* fanciulla, evidentemente esuberante, è anche amante del pastore che, svagato come tutti i pastori innamorati, conserva le sue lettere in uno scaffale aperto a tutti. Il ragazzo s'impadronisce di queste lettere e, deluso nella sua amorosa attesa, propone al degno ecclesiastico un amabile ricatto: riavrà le compromettenti epistole *lorsque Alice aura été à lui*. Figurarsi il pastore. Vien provata la maniera forte; ma il gio-

vine cocciuto resiste. Quindi maneggi, allettamenti, promesse che vanno in lungo, finché la bella Alice infastidita taglia corto: — *Eh bien, soit, prenez-moi!* — Dinanzi a tanto sacrificio il giovanetto si scioglie in commozione e in un nobile slancio depone le lettere ai piedi dell'amata. Tanto può l'amore! Tanto può, che la donna ci ripensa e scopre che *Daniel est devenu intéressant*, che *a des muscles* e anche dei *beaux traits*. Che, insomma, è *assez fascinant*. Perciò, un *dimanche matin, pendant que tout le monde est à l'église*, Alice se *donne* al fortunato giovane: la virtù è ricompensata. E questo è tutto. Suzy Prim, da quell'attrice sensibile e intelligente che conosciamo, si è trovata visibilmente imbarazzata a recitare un *cake* anglo-francese di questo genere: ha fatto del suo meglio, però, e soprattutto nel terzo atto è giunta a persuadere il pubblico fin qui restio a farsi cogliere. Lodevole, accanto a lei, Guy Lorient nella parte di Daniel.

* Al Théâtre Sarah Bernhardt è stata ripresa *Liberté provisoire*, di Michel Daran, storia di un disertore che fuggendo la polizia ripara presso una *femme de monde*. Costei, com'è naturale, prima s'impaurisce poi resiste e infine — anche questo è naturale — è *subjuguée par les charmants qualités* del giovanotto assai più amabile e prestante del *millionaire jaloux et irascible* che la vorrebbe sposare. Si stabilisce fra i due una piacevole intimità che dura fino a quando l'irascibile milionario si scontra col rivale e, prendendo partito dalle circostanze, pone alla donna l'aut-aut: o il matrimonio *sur le champ*, ovvero il disertore *sera livré à la police*. La ragazza sceglie le nozze, e il potente plutocrate fa scortare l'intraprendente disertore alla frontiera da certi suoi amici. Sipario. *Liberté provisoire* non ha grandi ambizioni: vuol divertire e quasi sempre ci riesce. Ricordiamo, fra gli attori, Jean Max (il milionario collerico) e Simone Renault, simpaticissima *femme de monde*.

* Naturalmente l'attività teatrale di Parigi non è tutta qui e non è tutta a questo livello: la Comédie Française offre in un'edizione-gioiello il classico *Misanthrope* per la interpretazione di Pierre Dux in stato di grazia; un Alceste magnifico di slancio e di sensibilità, oltre che in tutto il quarto atto, nella scena del so-

netto, resa con una delicatezza ed un'umanità veramente rare. Con lui ammiratissima Louise Conte come Arsinoe. Discussa la personificazione di Célimène di Annie Ducaux, cui qualche critico non risparmia appunti piuttosto aspri.

* Riscuotendo i consensi generali della stampa e del pubblico, Jean Vilar si è presentato nel shakespeariano *Richard III* allestito con eccezionale ricchezza di mezzi e di intelligenza al Théâtre des Champs Elysées: uno spettacolo che onora veramente le scene francesi d'oggi. Gli attori, oltre a Vilar: Léone Nogarède, Mona Dol, Noël Bernard, Jean Violette, Jean Negroni, Hermantier, Germaine Montero. Costumi di Gischia. Motivi musicali di Libaize. Perfetta e vigorosa la traduzione di Jean Curtis.

* Al « Saint-Georges » è stata ripresa *Un Homme comme les autres*, di Salacrou, che nonostante un'interpretazione alquanto rotta ed approssimativa si è confermata una delle più valide commedie del repertorio moderno: dura e comica, disincantata e poetica.

Mareel Le Duc

Parigi, novembre 1947.

RIBALTA

inglese

* « Fra le altre cose, si suol dire che una commedia è ben fatta quando le entrate e le uscite di scena dei personaggi si effettuano naturalmente nel corso dell'azione, cioè vengono a far parte costituzionale dell'azione nel senso che il pubblico non si rende conto che il personaggio A è stato cacciato via dal palcoscenico soltanto perchè l'autore aveva bisogno che in sua assenza il personaggio B facesse importanti rivelazioni al personaggio C. ». Sembra, questo periodetto staccato, un « fior da fiore » tolto di peso da una raccolta di norme pratiche per aspiranti autori di teatro. E', invece, ciò che un critico londinese dopo aver assistito a *Cupid and Mars*, di Rodney Ackland e Roberto G. Newton, che si rappresenta allo « Arts », si è sentito in dovere di comunicare ai due autori i quali sembra ignorassero questa

fondamentale se pur abbastanza accessibile regoletta della scrittura drammatica. Ma, al solito, allo squallore della realizzazione fa riscontro l'impegno delle intenzioni. Perché è effettivamente un assunto impegnativo quello di dimostrare la verità di una verità. Sono cose per cui occorre possedere o la splendida coscienza di La Palisse ovvero il patrimonio intellettuale di un genio: *Cupid and Mars* (credevamo, però, che l'avessero chiuse tutte le botteghe dove si spacciano i dolcissimi titoli di derivazione classica) muove con bell'entusiasmo a dimostrare che la guerra è madre di tutti i vizi e, nel caso specifico, della lascivia (d'accordo: *lascivia* è un vocabolo un poco fuori moda, ma esprime perfettamente il peccato sessuale come lo intendono gli autori di *Cupid and Mars*) oltre che dell'alcoolismo e di altri compromessi morali di minore importanza. L'allestimento e la direzione di Peter Powell, vecchio uomo di teatro che per numerosi salvataggi operati nel corso della sua carriera meriterebbe un pubblico riconoscimento ed una pensioncina annua, ha tratto a riva anche questo incauto: a P. P. e al volenteroso complesso che gli è stato di conforto nella prova è andata la riconoscenza di Ackland e Newton.

The Raven (Il corvo), dal titolo di una notissima composizione di Edgar Allan Poe, si chiama la biografia sceneggiata del grande poeta bostoniano che Joe Bates Smith ha presentato al « Boltons ». Si sa come sia difficile mettere in scena, animandole di una vitalità artistica che le giustifichi, le vicende dei grandi nomi della storia e dell'arte: e pur tuttavia c'è sempre chi ritiene di avere in sé tanto vigore da risuscitare i defunti e riproporli al mondo come creature di carne e di sangue a rivivere la loro vita terrena. Ora, poichè le poche figure storiche che si prestavano con una certa buona grazia a riesumazioni del genere hanno già visto sfruttata fino al limite estremo la loro compiacenza, ritenevamo legittimo considerare chiuso l'argomento e passare all'ordine del giorno. Invece no; il signor Joe Bates Smith doveva ancora sceneggiare la vita di E. A. Poe. Bene: quello che è stato, è stato. Con l'autore, ad ogni modo, dovranno render conto del loro operato

all'infelice poeta che dorme a Baltimora gli attori capeggiati da Richard Longman il quale, in considerazione dei suoi ottimi precedenti, potrà sperare in una certa clemenza. Molto bene, per contro, Hilda Schroder: se i suoi compagni avessero recitato con l'impegno e l'intelligenza di quest'attrice, oggi Joe Bates, incoraggiato del successo che quasi certamente avrebbe ottenuto, se ne starebbe forse scrivendo un dramma sulla vita di Beniamino Franklin.

Un'altra attrice, Caroline Keith, ha salvato con la sua splendida interpretazione il giallo *Murder with Music* di Jack Kent, andato in scena al « Gateway ». Sembra che gli autori drammatici di questo dopoguerra, come le masse popolari davanti alle urne, debbano polarizzarsi agli estremi: o poverà assoluta di risorse teatrali o sovrabbondanza, plethora, spreco. Non c'è via di mezzo. Amministrando con maggior saggezza i brividi di cui ha nutrito il suo *Murder with Music*, Jack Kent poteva scrivere non uno ma sei drammi gialli e terrorizzare il pubblico di dodici contee: invece per timore di non essere abbastanza « thrilling » ha dato fondo a tutte le sue riserve di « horror » in una volta sola: sinistri « cottages » perduti nella campagna notturna, donne pazze di perversa e segreta follia, coltelli insanguinati, giardinieri ambigui e misteriosi, porte che stridono nell'ombra e gatti morti. Così è: gatti morti, anche. Il regista, con deplorevole leggerezza, ha assecondato l'autore. Onde è dovuta intervenire Caterine Keith che, con una recitazione singolarmente sobria, quasi rabbiamente sobria, ha rimesso le cose a posto.

Qui giunti, « paulo maiora canamus », come si dice: *You never can tell (Non si può mai dire)* di G. B. Shaw ripresa al « Wyndhams », ha costituito il compiuto esempio di uno spettacolo perfetto sotto tutti i punti di vista: dal testo — naturalmente — alla direzione, alla recitazione. Non staremo a ripetere l'argomento della commedia nè ci soffermeremo a dichiarare le sue allusioni satiriche. Interessa invece rilevare la raffinatezza della interpretazione di Harcourt William e Rosamund John, da cui appunto quelle allusioni satiriche sono state fatte affiorare con singolare, quasi inavvertita felicità di tratto: come in una ispirata

improvvisazione. Peter Ashmore ha diretto i suoi attori con fermezza ed intelligenza evitando sia le secche della stilizzazione che i gorgi della farsa. Ottime le scene di Anthony Holland, accorto nello sfrondare i motivi scaduti del « décor » e nel dare vita e rilievo a quelli tuttora validi. Veramente uno spettacolo da ricordare.

In tono qualche poco minore, ma pur sempre ad un buon livello di dignità, è stata un'altra ripresa: *Hinde Wakes* di Stanley Houghton, inscenata dai Playmasters per la stagione del « Toynbee Hall Amateur ». Sebbene posteriore di dieci anni, *Hinde Wakes* accostata a *You neve can tell* sembra più vecchia di un secolo: dove nella commedia di Shaw c'è estro, qui c'è esattezza e volontà di esattezza. Mentre quella procede con la disinvoltura noncuranza di un'opera che ha dialogo, azione, situazioni e soprattutto spirito, questa muove circospetta, senza sbilanciarsi, sciogliendosi da una situazione certa solo quando il dialogo l'ha guidata ad un'altra altrettanto sicura. E si capisce che con queste preoccupazioni il progresso drammatico sia lento fino a sonnecchiare talvolta in stagni di parole da cui solo a poco a poco riesce ad evadere mutandosi in « fatto » e quindi in emozione spettacolare. Al pubblico, naturalmente, non gli è venuto in mente di fare il parallelo fra Houghton e Shaw: è stato alla finzione ed ha dato il consenso che, in verità, gli attori hanno meritato.

Segnaliamo ancora fra le riprese quella, al « Princes Theatre », di *The Dubarry*, una commedia musicale vecchia di quindici anni che, con tutta probabilità, Henry Lane ha riesumata ritenendola — ingiustamente — adattatissima a far brillare il talento dell'americana Irene Manning. La decrepitezza, l'inevitabile sensazione di artificio ormai scoperto che muove dall'opera ha vietato alla critica di formulare una valutazione su questa attrice, nuova per le scene londinesi. E' rimandata così ad altra occasione la conferma di quel pregio di autentica attitudine teatrale che già alcuni hanno creduto di avvertire. **John H. Seyller**

Londra, novembre 1947.



RIBALTA

viennese

* Fernaldo di Giammatteo, di ritorno da un recente viaggio in Austria, ci informa sui teatri di Vienna.

La stagione teatrale si è aperta in queste settimane con due opere di notevole valore a testimonianza della sempre viva attenzione che i drammaturghi austriaci portano ai problemi della cultura, dell'arte e, in senso lato, della morale. La nobilissima tradizione del Burgtheater e del Josephstaedtertheater trova oggi un'attesa ma non per questo meno apprezzabile conferma. Il contributo di Franz Theodor Csokor e di Fritz Hochwaelder (autori dei drammi dell'inaugurazione) vale a precisarne il significato con una singolare chiarezza.

La tradizione viennese non ha ceduto attraverso gli anni dell'occupazione tedesca e della guerra, mentre altre tradizioni, parimenti o forse più solide, hanno subito negli stessi anni, per effetto delle stesse cause, colpi irreparabili. Nel teatro europeo è difficile oggi indicare un terreno così compatto come quello su cui poggia la scena viennese. Forse si deve allo spirito di intelligente conservazione il fiorire odierno di Vienna come centro teatrale europeo. Alla sua altezza potremmo collocare Parigi e ci troveremmo imbarazzati se dovessimo cercare altri esempi, sia pure sui piani inferiori.

Già con la stagione dell'anno scorso s'era capito che i tea-

tranti viennesi (e lo vedemmo in un fascicolo di *Dramma*) non volevano seguire l'itinerario forzato che la posizione dei due loro massimi teatri sembrava suggerire. S'era capito che non volevano giurare sempre ed incondizionatamente sulle virtù taumaturgiche del magno Grillparzer o sul collaudato mestiere teatrale e sulla caricata fantasia del veneratissimo Raimund. In definitiva che bisogno c'era di « conservare » Grillparzer e Raimund (e aggiungete gli autori tedeschi: Goethe, Schiller, Lessing, Hebbel), quando, più che le opere del tempo felice, della « Welt von Gestern » c'era da conservarne lo spirito, la dignità, la tanto discussa ma pur esistente forza interiore?

Ancora fra le macerie, i viennesi assistettero (censura alleata permettendo) alle « novità » di Csokor e di Zuckmayer, per non citare che i due nomi più rilevanti. Questo fatto ebbe una risonanza inimmaginabile. Si esploravano i nuovi campi del teatro senza buttarsi a capofitto sulla produzione straniera, come è avvenuto altrove, si cercava il nuovo in casa propria, accettando la prova più difficile, la creazione e non il rifacimento, rischiando i presumibili colpi sulla propria pelle e non sulla pelle altrui.

Anche se non si imposero all'ammirazione dell'Europa (chi poteva prestare orecchio alla piccola Austria, nel momento in cui gli altoparlanti della cultura mondiale ripetevano illustri nomi americani e francesi?), i teatranti viennesi ebbero il coraggio di non isolarsi e di pronunciare, per conto loro e di tutti gli altri che tacevano, una parola veramente europea.

Eccoli ancora alla prova quest'anno. Con *Der verlorene Sohn* di F. T. Csokor e *Meier Helmbrecht* di F. Hochwaelder. Autore anziano ed affermato il primo, giovane e sconosciuto il secondo. Si sono trovati sulla stessa linea, certo senza volerlo o prevederlo, ma partendo da basi comuni e da analoghe esperienze personali. Entrambi dovettero emigrare dalla loro patria al tempo dell'occupazione nazista e conobbero la vita dell'esilio, come parecchi altri scrittori

austriaci e tedeschi. L'esilio alimentò in loro una potente carica di energie morali, della quale ora si vedono i frutti. Csokor scelse la via più avventurosa: Polonia, Romania, Jugoslavia e finì, dopo tanto vagare, nell'isola dalmata di Curzola. Hochwaelder trovò rifugio, invece, nella vicina Svizzera, e lì trascorse tutto il periodo della guerra.

Csokor fu solo e sbandato: conobbe la disperazione e le ansie del fuggiasco. Hochwaelder, cui soccorse una tranquillità maggiore, ebbe la possibilità di venire a contatto con un mondo culturale nuovo (in Svizzera erano confluiti intellettuali antifascisti da tutte le parti dell'Europa) e respirò un'aria satura di ossigeno. Non dovette, come Csokor, lottare, ma comprendere e darsi ragione di ciò che andava conoscendo. La sua fu una esperienza riflessa; quella di Csokor fu un'esperienza diretta e sofferta.

Nelle loro opere questa differenza è palese. A parte la diversità dell'epoca (*Il figliol prodigo* si svolge durante l'ultima guerra, *Meier Helmbrecht* è un episodio di storia medievale, secondo un gusto non ancora spento nei paesi di lingua tedesca), il dramma di Csokor dà il risalto maggiore ai fatti e alle vicende dei personaggi e poco s'attarda nel trarre da essi valutazioni morali o considerazioni generiche, mentre il dramma di Hochwaelder è punteggiato di innumerevoli indugi razionali che, secondo le troppo scoperte intenzioni dell'autore, debbono servire a lumeggiare gli eterni problemi della colpa individuale e della colpa collettiva. Quindi, differenza profonda di linguaggio, da ascrivere non soltanto alle diverse esperienze umane e culturali ma anche al diverso grado di maturità degli scrittori: Csokor fa parlare i personaggi di ciò che fanno e che vorrebbero fare; Hochwaelder mette loro in bocca astratte divagazioni e discorsi più o meno filosofici.

Per cui noi non possiamo non preferire il dramma di Csokor, riservandogli ora tutta la nostra attenzione. Per Hochwaelder ci limitiamo a registrare il successo riportato un po' faticosamente dal *Meier Helmbrecht* al Jo-

sephstaedtertheater (dove il complesso artistico, omogeneo e privo di spiccate personalità di attori — come ci fanno fede le critiche della stampa viennese — non era il più indicato per porre in rilievo le non infrequenti impennate drammatiche dell'opera) ed a formulare l'augurio di ritrovarlo più incisivo ed immediato alla prossima prova.

Il figliol prodigo è Stipe, uno dei tre figli del contadino dalmata Otac. Dei tre egli è l'unico che abbia saputo opporsi concretamente alla occupazione straniera e non per un atto di maggiore coraggio ma per una maggiore capacità di comprensione politica (si noti come l'istanza morale quasi s'identifichino, secondo Csokor come secondo tutti gli altri drammaturghi della resistenza). Il conflitto nasce più che dalla contrapposizione degli oppressori e degli oppressi, da questa diversa posizione degli oppressi dinanzi agli oppressori, riecheggiando un motivo caro ai drammi della resistenza (si pensi a *Les nuits de la colère* di Salacrou).

Stipe, figliol prodigo, ritorna, ed il padre gli dà ricetta con l'amore e la trepidazione che si hanno per il figlio più caro. Otac non ha da perdonare nulla al figlio smarrito: ciò che Stipe ha fatto non è una colpa, come vorrebbero che fosse gli altri figli.

Ma Stipe torna con un terribile mandato. Egli, a capo dei suoi partigiani, dovrà tra poco sferrare un attacco contro i nemici accampati nel villaggio. Viene per mettere al sicuro la famiglia prima che si inizino le rappresaglie. I fratelli rifiutano di accettare. «Noi conosciamo — essi dicono — un altro rimedio alle rappresaglie: che tu e la tua banda scompariate di qua. Nel caso contrario...».

«Nel caso contrario — replica Stipe — tu vai dal comandante e ci denunci».

Un ultimo barlume di nobiltà e di fierezza in chi non ha compreso da quale parte stiano la vera nobiltà e l'unica possibile fierezza: «Questo no — ribatte uno dei fratelli — Ma armi chiedo! Gli sciacalli, vado a dire, rapinano nei nostri campi: da quando cominciò la guerra non li abbiamo più sterminati. Quin-

di raccolgo gli uomini del villaggio che pure non vogliono perdere il loro... e noi li cacciamo...».

Stipe ha compreso e deve assolvere al suo dovere. E pone al padre la tremenda alternativa: «scegli: o io uccido loro, od essi mi denunciano e fanno uccidere me. Tra noi non ci possiamo conciliare».

Il dialogo da cui matura la decisione del padre è fra le pagine più crudeli (e forse più toccanti) della letteratura e della drammaturgia della resistenza. Così si conclude:

STIPE — Se scegli loro, io non posso più tornare indietro. (*Estrae la pistola e la posa sul tavolo*) Prendi. Questa... ti salva da ogni vendetta.

OTAC (*guardandolo fisso*) — Che cosa?

STIPE — Meglio di tua mano... che di mano dei soldati cui dopo mi consegneranno. (*Pausa*).

OTAC (*con voce spenta*) — Fa... quello che devi.

STIPE — Perdonami.

OTAC (*amaramente*) — Vuoi anche la mia benedizione?

STIPE (*rimette in tasca la pistola*) — No: Vado. Non temete per voi. Gli orfani delle nostre vittime saranno risparmiati. Quando sarà il momento, verrò a prendervi e vi condurrò con me.

OTAC — Me, no!

STIPE — Se devi maledirmi, fallo subito. Che non mi tradirai... lo so.

OTAC (*fa con la mano un gesto sconsolato*).

STIPE — Non darmi la mano, babbo. Ora io sono Caino. Ma le greggi di mio fratello non le vorrei per me: le vorrei per tutta l'umanità. (*Esce*).

Questo avviene nel secondo atto. Nel terzo si registrano le conseguenze al limite dell'azione, e tutto ciò che l'opera acquista, per il procedimento indiretto, di suggestione, lo perde in vivezza ed in persuasione emotiva. E qua e là, fa capolino la retorica.

Il figliol prodigo ha ottenuto al Burgtheater (dove è stato recitato da Viktor Braun, Alfred Neugebauer, Maria Eis, Franz Merberich, Hermut Kraus, Eva Lissa, Georg Filzer, Elisabeth Kallina, Heinrich Moag) un grande e convinto successo di pubblico.

F. Di Giammatteo

RIBALTA

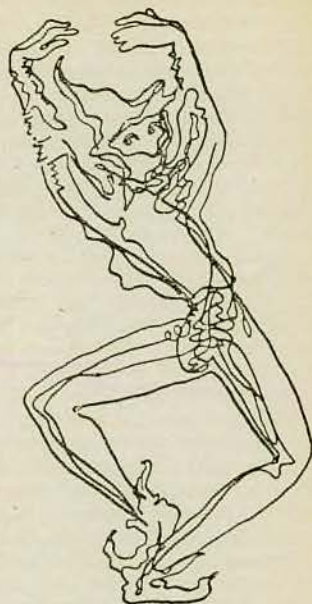
americana

Gli ultimi due fascicoli di « Il Dramma » non recavano Ribalta Americana: Gino Caimi era in vacanza. Sono voluto venire — io, Italiano d'America — a riconoscere la mia patria lontana, appena uscita dall'orrore di questa guerra combattuta sul suo territorio e nel nostro cuore. E ne sono rimasto commosso e fiero. Voglio dire che mi ha commosso il sereno coraggio degli italiani, la loro intrepida volontà di ricominciare da capo, sulle molte rovine; così come la testimonianza del lavoro italiano in ogni campo, i rinnovati documenti della nostra genialità che delle avversità medesime fa movente a nuove realizzazioni hanno legittimato in me la fierezza della mia origine. Questi miei occhi di figlio per tanto tempo lontano, vedono le cose vostre con più acuto amore: lasciate che vi dica, amici d'Italia, la mia certezza di sapervi sulla buona via, quella che vi indica il vostro istinto d'intelligenza, il vostro equilibrio di costituzione. Io sono attore, capocomico. A New York dove vivo, dirigo un teatro; ho esperienza in quest'arte che è la mia professione. Ebbene, vi dico in tutta sincerità che lo spettacolo cui ho avuto la ventura di assistere durante la mia permanenza in Italia — Goldoni e le sue sedici commedie, nell'interpretazione di Ruggero Ruggeri, al Teatro Nuovo di Milano — mi ha dato una delle più alte gioie della mia esperienza di teatrante. Altrove c'è tecnica, o arte, o amore. Qui ho trovato tecnica arte amore in una sintesi unica. Desidero che lo sappiate, amici d'Italia: fuori non si fa di più. Perché non si può fare più che giungere alla perfezione. A Ruggero Ruggeri, certo uno dei più grandi attori del mondo — ed io li conosco quasi tutti — la mia più grande fervida e devota ammirazione.

Ed ecco, ricominciamo, con le cose d'America:

* Da un romanzo di Henry James, *Washington Square*, Ruth e Augustus Goetz hanno tratto i due atti in sette scene di *The Heiress* (*L'eredità*) presentato al Biltmore Theatre con la direzione di Jed Harris e per l'interpretazione di Fiona O'Shiel, Basil

Rathbone, Patricia Collinge, Wendy Hiller e Craig Kelly. L'opera, ambientata nella New York della metà del secolo scorso, propone le vicende di una modesta e sciocca ragazza che s'innamora incautamente di un avventuriero ozioso e impudente. La leggerezza, o peggio, la stupidità di questa relazione muovono lo sdegno del padre di Katherine — la sprovveduta fanciulla — mentre dal canto suo, il seduttore l'abbandona quando giunge a scoprire che contro le sue previsioni, l'amato bene possiede assai meno di quanto egli supponesse. Katherine soffre delle due dichiarate ostilità. La sua vita è rotta, senza l'amore del padre e dell'uomo eletto. E si vendica di costui, respingendolo quando torna pentito a sollecitare ancora la sua tenerezza, vale a dire il suo danaro. Ma la povera vendetta la involge nella sua sostanziale negatività: sola, ormai condannata alla solitudine dalla sopravvanzante età, Katherine riassume gli anni della sua esistenza nella delusione senza speranza. Questo l'argomento dell'opera: un tema come mille altri, che però troviamo svolto con molta dignità, come di rado accade di trovare nelle riduzioni drammatiche di opere della narrativa. Gli autori hanno saputo dar prova di notevole intelligenza e di singolare buon gusto, fin dove è stato loro possibile. Perché a trasferire in termini di spettacolo le suggestioni imponderabili del romanzo, a rendere le reticenze ironiche che lo caratterizzano, continua ad opporsi la diversa natura dei due mezzi espressivi. Più volte si è presentato il pericolo, e quasi sempre è stato accortamente superato, di deformare in deteriore teatralità i lievi aumenti di temperatura passionale che qua e là animano la narrazione. E ciò non per l'allentarsi del controllo artistico dei Goetz, ma proprio e soltanto perché la levità aerea della trama dello James difficilmente sopporta le manipolazioni, anche le più caute. Un'opera centrata sulle vicende di una ragazza stupida è cosa che può scriversi una volta da un ingegno del vigore di Henry James; ma non si può ripeterla, e forse nemmeno si dovrebbe tentare di variarla. A meno di non chiamarsi ancora Henry James, Ruth e August Goetz hanno fatto del loro meglio. Diremmo, anzi, se non fosse per la costituzionale vanità del loro tentativo, che hanno fatto bene. Wen-



TEATRO D'AMERICA

Sorto con la finalità di orientare criticamente quanti aspirano alla specializzazione nel triplice campo della tecnica teatrale, cinematografica, radiofonica, « INTERMEZZO » intende adempiere la sua funzione informativa nel modo più completo e definitivo. Non si limiterà, perciò, a fornire i testi « speciali » — antologici e originali — specifici ad ognuno dei tre campi che formano oggetto del suo studio, ma li « inquadrerà » alternandoli a pubblicazioni di informazione generale ove, volta a volta, il lettore troverà la panoramica compiuta, la chiave storica che introduce ed agevola la comprensione delle trattazioni particolari.

Come quella dei volumi di specializzazione, così anche la compilazione di questi di cultura storica è affidata a studiosi ed esperti di adeguata preparazione e di sicura competenza che certificano della serietà critica dei testi e dell'originalità dell'informazione. La cura del primo di questi studi — TEATRO D'AMERICA — è stata affidata a GIGI CANE, assistente alla cattedra di lingua e letteratura anglo-americana alla Facoltà di lettere dell'Università di Torino.

INTERMEZZO

dy Hiller, di cui pure si ammirano le belle doti di attrice colta e sensibile, è stata sovrastata dalla difficoltà della parte. Le sono sfuggite, nonostante la evidente ansia di ricerca, le sfumature rivelatrici del carattere del suo personaggio. Perfetto, invece, in un ruolo che si direbbe scritto proprio per lui, il finissimo Basil Rathbone del quale il pubblico italiano ricorda attraverso lo schermo la glaciale correttezza, l'ironia spietatamente intelligente.

Al «Fulton» ancora un dramma ispirato a fatti e figure del recente conflitto: *Command Decision*, tre atti di William Wister Haines. Nonostante la naturale e giustificata diffidenza con cui la critica accoglie opere del genere dopo che anni di impressionante frequenza sulle scene ne hanno logorato fino alla corda gli artifici onde se ne è in vario modo mascherato la inevitabile retorica, *Command Decision* ha prodotto la favorevole impressione di un lavoro meditato e sofferto oltre che condotto con buona intelligenza drammatica e senza pur far gridare al capolavoro. L'azione, praticamente contenuta nel titolo, volge intorno alle crisi di coscienza, ai dubbi ed alle ignote, o peggio, fraintese, sofferenze dei capi militari dibattuti fra le superiori esigenze del loro ufficio e gli impulsi della loro sensibilità di uomini destinati dalle circostanze a mandare al fuoco e alla morte altri uomini. Lo Haines non polemizza: si limita a narrare, ad esporre i fatti lasciando al pubblico di giudicare e di pronunziarsi sulla consistenza morale della sua fatica. Il pubblico ha capito ed ha dato il suo consenso forse grazie anche alla recitazione commossa ed efficace di Paul Kelly, Jay Passet, Paul Mc Grath, James Whitmore, Edmon Ryan. Benissimo la direzione di John O' Shaughnessy e l'allestimento scenico di Jo Mielziner. Non è bello, invece, ciò che Patsy Ruth Miller, Forman Brown e Franz Steininger hanno fatto a Tchaikovsky usando il nome del grande musicista per nobilitare la gracile sostanza di *Music in my Heart* presentata all'«Adelphi» con la complicità di Ruth Page e del produttore Henry Duffy. *Music in my Heart* dovrebbe essere, secondo le intenzioni dei suoi autori, l'interpretazione spettacolare della vita di Peter Ilych Tchaikovsky attraverso le musiche tolte a significare i

momenti della sua formazione artistica e le tappe della sua esistenza di uomo. Ma riesce disagevole ricostruire la nobile figura di lui da «lyrical songs» che si chiamano, tanto per fare un esempio, *No! No! No!*: il pubblico rifiuta di credere, cioè, che Tchaikovsky possa dividere il suo movente ispirativo con gli allegri compositori di motivi popolari di Broadway. Allo stesso modo che rifiuta di credere al suo buon gusto se gli si fa dire ad una donna, la prima volta che la vede: — Signora, in verità, voi siete bella come un fiore. — Comunque *Music in my Heart* ha una giustificazione: il soprano Marta Wright (la signora bella come un fiore) che con il fascino della splendida voce ha tratto a salvamento lo spettacolo. Ma, nonostante tutto, non ci sembra bello che si sia approfittato di Tchaikovsky.

«Il bene che noi vogliamo ai nostri cugini britannici, scrive Brook Atkinson sul *The New York Times*, ci vieta di manifestare tutto il nostro pensiero su questo *Under the Counter* che essi ci hanno inviato, vogliamo supporre, per un deplorabile equivoco di spedizione e che il nostro «State Department» ha accettato con estrema leggerezza. *Under the Counter*, commedia di Arthur Macrease con musiche di Manning Sherwin e liriche di Harold Purcell, inscenata allo «Schubert Theatre» da Jack Hulbert: una cosa aggrovigliata e pesante, che alterna fiere intenzioni di satira sociale, politica e di costume a infelici scorribande di pura fantasia ed a squallidi tentativi di generico umorismo. Può darsi che il pubblico londinese, più addentro nello spirito della cosa, più informato sulla portata di certe allusioni e sul significato comico di certe situazioni si sia, a suo tempo, divertito. E' certo, però, che non si è divertito il pubblico di New York al quale, fra l'altro, è stato non ultimo motivo di noia la dittatura scenica di Cicely Courtneidge che, nelle vesti della protagonista Jo Fox, non ha abbandonato la ribalta per lo spazio di un secondo.

Un'altra riduzione, questa volta da un'opera poetica di Robinson Jeffers, ha tentato Michael Myerberg con i due atti del dramma *Dear Judas* inscenato al «Mansfield Theatre». Diciamo subito che, per le difficoltà superate nella trasposizione drammatica del

testo poetico, nella ottenuta fluidità dell'azione, nel vigore espressivo del dialogo, l'opera può ritenersi eccellente. Jeffers non aveva pensato al teatro scrivendo il suo poema ove è proposta polemicamente una nuova interpretazione della classica figura del traditore Giuda che egli ci vuol presentare come uomo sensibile ed affettuoso, intimamente preoccupato delle conseguenze della rivoluzione del Cristo. Giuda non crede nella divinità del Maestro, ma lo ama. Appunto perché lo ama e vuol salvarlo da sé medesimo, lo indica ai soldati di Roma nella speranza che il suo arresto, non la morte ch'egli non prevedeva, valga ad arrestare e quindi a disperdere l'efficacia della predicazione sostanzialmente sovvertitrice di lui. A questo Giuda riabilitato fa riscontro la figura di Gesù, intesa dal Jeffers come «soltanto uomo»: posseduto da una inspiegabile volontà di potenza e da una pericolosa ambizione; tale, cioè, da giustificare l'azione del discepolo. Questa la materia, tutt'altro che agevole a maneggiarsi, che Michael Myerberg è pervenuto a trasformare in spettacolo piegandola accortamente alle particolari esigenze della scena col risolvere gli atteggiamenti propri della poesia in termini specifici di teatro: recitazione in luogo di declamazione, colore e movimento invece di descrizione, visione anziché suggestione. Sotto la direzione dell'autore, il complesso degli attori ha agito con rara validità. In particolare, Margaret Wycherly — la madre di Gesù — ha fatto della sua parte un documento di passione umana e mistica che ha mosso anche gli spettatori più diffidenti. Roy Hargrave, il protagonista, ha inteso perfettamente ciò che si voleva da lui ed ha creato un giovane Giuda sensibile sino allo spasimo, buono e debole e impulsivo, travolto in un atroce gioco che egli stesso ha provocato. La sostanza poetica di *Dear Judas* quale la conosciamo dal testo originale di Robinson Jeffers è discutibile in quanto troppo spesso il veleno polemico prende la mano all'ispirazione e la forza ai suoi fini. Ma questo è un altro discorso: qui, sopra ogni considerazione letteraria o religiosa, interessa rilevare come la riduzione di Myerberg si ponga fra le più interessanti prove di «pura tecnica» di questi ultimi mesi.

Gino Caimi

New York, novembre 1947

* Il Prof. Amedeo Tosti, capo del Servizio del Teatro, ci ha comunicato che la sovvenzione di un milione e mezzo per le tre recite di *Piccola città*, con Elsa Merlini, al Teatro dell'Opera, non è stata concessa dal «Direttore del Teatro» ma dal Governo. Il Governo non è una entità astratta; esistono degli uomini preposti a formare un Governo. Chi di loro ha concesso il milione e mezzo, senza nemmeno preoccuparsi dell'Ufficio Servizio del Teatro presso la presidenza del Consiglio dei ministri, dato che il capo di esso, dichiara di non entrarci per nulla?

Il Prof. Tosti, che scrive a paragrafi, esaurito il primo di cui sopra, passa al secondo: «Qualsiasi sovvenzione — dice — anche la più modesta, a beneficio di Enti ed istituzioni teatrali, viene sempre concessa su decisione di Commissioni, la cui composizione è stabilita per legge». Benissimo, ma chi sono questi signori che formano la Commissione? Un giorno il Prof. Tosti ci scrisse che «la Commissione si stava formando», ma poi non abbiamo saputo più nulla. E', dunque, formata? Ci siano comunicati i nomi, per favore.

Il paragrafo terzo è per fatto personale: il Prof. Tosti dichiara: «come altra volta ho avuto occasione di comunicare» che non è mai stato generale. La stessa dichiarazione è stata fatta all'«Unità» di Roma, ma al cronista di quel giornale, il Prof. Tosti, aggiunge: «non sono mai stato generale, perchè sono ancora colonnello». Al che il cronista ribatte che ciò è deplorabile per il Teatro, dal momento che la nostra categoria è da due anni in mano ad un militare, e, per equiparare le posizioni, chiede che al comando dell'esercito, o quanto meno del reggimento di fanteria di stanza a Roma, sia subito nominato, dal nostro Governo, Paolo Stoppa. Intanto la casa Editrice Rizzoli, pubblica a dispense la *Storia della seconda guerra mondiale* di Paolo Tosti. Si tratta di un omonimo, oppure l'autore di questa opera è il nostro Capo del Servi-

zio del Teatro? Se così fosse, domanderemo che la *Storia del Teatro Italiano* esca a dispense, presso Rizzoli, per opera di Efisio Marras, capo di Stato Maggiore dell'esercito.

* Un italiano di Buenos Aires, il signor Ferrari, ha scritto a Renato Simoni pregandolo di leggere una sua commedia. Amabile come sempre, l'illustre critico ha risposto che lo avrebbe fatto volentieri. E quando Simoni ha poi comunicato il suo giudizio al signor Ferrari, questi ha risposto dicendogli di volergli dimostrare «anche in modo pratico» la sua gratitudine e che perciò esprimesse un desiderio, qualsiasi desiderio. Renato Simoni, ha risposto che per noi,

IN UNO DEI PROSSIMI
FASCICOLI, PUBBLICHEREMO

QUATTRO DONNE

DRAMMA IN TRE ATTI DI

MARCEL MOULOUJJI

VERSIONE DI BRUNO ARCANGELI

Rappresentato con grande successo al Teatro Odeon di Milano, il 4 novembre 1947, da Vivi Giori, Fanny Marchiò, Cesarina Gheraldi, Renata Negri

gente di teatro dell'altra generazione, la Casa di riposo degli artisti drammatici, è una istituzione che ci sta molto a cuore. Il signor Ferrari ha fatto pervenire, alla Casa di riposo, duecentomila lire.

Noi non sappiamo se il signor Ferrari ha scritto un capolavoro e quale sia stato il giudizio di Renato Simoni sulla sua opera, ma ci auguriamo che quel gentile signore, italiano d'America, scriva una commedia il mese, e la mandi da leggere a Simoni, mantenendo le stesse condizioni di generosità.

* La seconda Compagnia dell'Istituto Italiano del Dramma — la «Città di Roma» — riprenderà le recite al Teatro delle Arti di Roma, come abbiamo annunciato, in questo mese. L'esordio avverrà con *Marito e moglie*, la nuova commedia di Ugo Betti; la seconda commedia sarà, purtroppo, *Addio giovinezza* di Camasio e Oxilia. Ma noi ci auguriamo che questo infantile pen-

siero di Ruggi, non diventi realtà, e che il tempo, il denaro e la dignità della Compagnia, siano messi al servizio di una nuova commedia di Luigi Chiarelli (vedi «Taccuino»). I rimpianti di *Addio giovinezza* sono, oltre che inutili, dannosi all'Istituto. Si può sbagliare, si può avere degli insuccessi, ma non cadere nel ridicolo. La terza commedia sarà *Il figlio di Leopoldo Trieste*, uno dei giovani meglio preparati del nostro teatro, che ha già al suo attivo notevoli successi, e noi stessi abbiamo pubblicata la sua *Cronaca* dopo la rappresentazione a Milano, l'anno scorso.

* La Compagnia «Città di Roma» non deve avere un buon amministratore (Lorenzo Ruggi è direttore artistico e crediamo, non si occupi e non sappia di cifre) se al Teatro Eliseo, dove ha agito dal giorno dell'esordio, per la prima parte della stagione romana, invece di ottenere un contratto a percentuale (non diciamo: ottenere un'assicurazione, che sarebbe troppo) ha pagato al gestore del teatro, signor Torraca, cinquantamila lire il giorno, *recitando o non recitando*. Si vede che il denaro lo ha dato lo Stato.

* Il 29 novembre, esordirà a Napoli, la nuova Compagnia di Umberto Melnati. Il polare attore reciterà una nuova commedia comica di Nicola Manzari: *Antonio*.

* Paola Borboni, ha cambiato il «giro» della sua Compagnia: ha esordito il 6 novembre a Pisa e reciterà alla Pergola di Firenze, dal 15 al 27. In questa città, rappresenterà la nuova commedia in tre atti di Carlo Trabucco: *Clair de lune*. Dopo un mese in Toscana, la Borboni andrà in Sicilia; ritornerà poi a Roma, ed infine spera di salire nel nord.

* A Genova, è sorto il «Teatro d'Arte della città di Genova» che è un teatro comunale «si e no» secondo le dichiarazioni dell'assessore Carla Mazzarello, all'«Unità» di quella città. «Comunale — dice la Mazzarello — in quanto un teatro volere o no interessa la cittadinanza, la cultura del popolo non meno della scuola e dei musei. Non comunale, sul piano economico. E' nota la situazione finanziaria del nostro Comune e non si potrebbe chiedergli miracoli. Dunque, noi abbiamo ap-

poggiato un'iniziativa buona e utile e ne controlleremo l'azione, ma non finanzieremo il teatro». Presidente del Teatro è l'assessore anziano al Comune AZZO Torri; comitato direttivo: Gian Maria Guglielmino; Giannino Galloni; Giulio Cesare Castello; Carla Mazzarello.

Un momento. Se il Comune di Genova dichiara, e ci tiene a farlo sapere subito: *non finanzieremo il teatro*, quali aiuti materiali, sia pure secondari, porterà all'iniziativa? Sala, luce, inservienti, affissione? Perché un contributo materiale dovrà pur portarlo il Comune di Genova, se — artisticamente — ne esige di controllarne l'azione. Dichiarazione comunque compromettente, giacché un Teatro d'Arte non deve avere il controllo di nessun partito altrimenti è già defunto prima di nascere. Il « Piccolo Teatro » di Genova inizia con *Tristi amori* di Giacosa, e vi prenderà parte Salvo Randone.

BIBLIOTECA

Non domandate i fascicoli di « Il Dramma » — nuova serie — N. 1, 2-3, 4, 5 e 29. Sono esauriti.

AVVERTENZA: Istituito anni fa questo servizio di ricerche e di offerte per i nostri lettori, abbiamo voluto facilitare tra essi quel compito di scambi che agevola le possibilità di studio, di completare una collezione, trovare un volume esaurito dai librai. A poco a poco, per quanto noi teniamo ugualmente a freno i desideri degli inserzionisti, alcune richieste tentano di portarsi su un terreno commerciale, che non è nelle nostre intenzioni. Quando un lettore offre dei fascicoli della nostra Rivista e dei volumi delle nostre Collezioni, deve preoccuparsi che ciò che offre come privato, non leda gli interessi della nostra Amministrazione; altrimenti giungeremo all'ingenuo paradosso di offrire per conto altrui ciò che possediamo nel nostro magazzino di editori, e vendiamo. Ecco perché da una, a volte interminabile, lista di numeri, noi pubblichiamo soltanto l'elenco dei fascicoli che non abbiamo e perciò ci è indifferente che altri li vendano. Per sapere quali sono i fascicoli arretrati che l'Amministrazione dispone, basta guardare il nostro « Catalogo dei fascicoli disponibili ». Infine, il lettore discreto deve tener presente che si possono occupare in questa rubrica due o tre righe di spazio e non delle colonne, quante ne occorrebbero se pubblicissimo per intero gli elenchi che ci pervengono.

ROBERTO DIAS - via Pantano, 61 - Napoli, offre, i fascicoli di « Il Dramma » - vecchia serie - numeri 375, 376, 377, 399, ed il n. 29 della nuova serie. Cerca i seguenti fascicoli della vecchia serie: n. 87, 91, 110, 253, 366, 379.

termocauterio

■ L'interesse di abbonarsi alla nostra Rivista è reciproco. A noi serve per l'innegabile garanzia commerciale che l'abbonamento comporta; a voi è ugualmente utile perché qualsiasi aumento la rivista può o potrebbe subire nel corso dell'anno, l'abbonato è sempre escluso da ogni miglioramento. A tale riprova riportiamo quanto abbiamo scritto nel fascicolo n. 40 del 1° luglio 1947 (ultimo aumento di prezzo della rivista): « NESSUN AUMENTO AGLI ABBONATI FINO ALLE SINGOLE SCADENZE ».

* C'è ancora qualche giovane, aspirante attore, o qualche attore con serietà di intenti, che non conosce il nostro primo volume della Collana « Intermezzo »: *L'attore?* E' un piccolo libro per i giovani che cercano brancolando se stessi. Abbiamo voluto regalar loro una idea ed un metodo.

* La « Compagnia Città di Roma » dell'Istituto italiano del Dramma, ha ottenuto — come s'è detto — il Teatro delle Arti di Roma. E vi rappresenterà anche *Addio giovinezza*. Allora è giusto che tutte le filodrammatiche recitino Sartre.

* Quel poco di teatro che oggi si fa, sembra fatto soltanto per piacere ai ricchi.

* Andreina Pagnani ha una bella casa a Positano. Accanto alla casa c'è un alberello di ciliege che quest'anno ha dato tre ciliege. Molto lieta di questo evento botanico, lo comunica ad Anna Magnani in visita da lei.

— Beh! — dichiara Anna, in semiromanesco — e buttalò via, se fa solo tre ciliege!

— Che vuol dire, poverino? — risponde dolcemente e quasi commossa Andreina — l'anno venturo ne farà quattro.

* Hanno portato una commedia a Ruggeri. L'ha letta. Quando vanno a domandargli che cosa ne pensa, l'illustre attore rimane un po' interdetto: è evidente che non vorrebbe esprimere il suo parere. La persona incaricata cerca di farlo parlare:

— Certo... si capisce... si tratta di una commedia di carattere...

— No, no — risponde Ruggeri — di cattivo carattere.

* Dopo la prima rappresentazione a Milano di una nuova commedia, il giovane regista ha fatto questa dichiarazione alla stampa: « Fino ad oggi ero dall'altra parte del fiume: tutte le mie precedenti regie non mi avevano permesso di traghettare. Ma con quest'ultima, sento che passo ».

Proprietà artistica e letteraria riservata alla Soc. Ed. Torinese - Corso Valdocco, 2 - Torino - LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile.



UN ALTRO MILIONE

PER LA CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI

I lettori ricorderanno benissimo come la nostra Rivista, l'anno scorso, con una pubblica sottoscrizione, ha potuto far dono alla Casa di riposo degli Artisti Drammatici, di un milione. Le condizioni dell'Istituto di Bologna non sono né peggiori né migliori di quelle dell'anno scorso; soltanto è giunto un altro inverno, e durante l'anno — lo sapete perché ne abbiamo riportata la cronaca — nuovi ospiti hanno trovato sicuro asilo e tranquillità tra i vecchi compagni d'arte.

OCCORRE UN ALTRO MILIONE

e noi ci proponiamo di versarlo man mano che raccoglieremo questa somma, certamente nei mesi invernali; la primavera troverà tutti sorridenti un'altra volta. Dobbiamo, dunque, dare un altro milione. Lo daremo, fra tutti, certamente; non vogliamo bene ai vecchi compagni d'arte solo perché ci sovvienne ancora del loro nome. Se sono stati meno fortunati di noi, meritano per questo maggior ricordo e miglior affetto.

Abbiamo fatto stampare, per gentile offerta della SET, nostra editrice, duemila biglietti da cinquecento lire l'uno: esattamente un milione. Ogni biglietto porta un numero progressivo ed il nome e l'indirizzo dell'offerente. E' aggiunta la preghiera di conservare, il biglietto stesso, perché, a vendita chiusa, esso può anche dare una sorpresa assai gradita. Chi può farlo ci mandi cinquecento lire, specificando che si tratta di questa sottoscrizione, e riceverà il suo biglietto. Abbiamo anche fatto preparare dei blocchetti di cinquanta biglietti e per il valore di venticinquemila lire; che daremo a coloro che vogliono bene agli attori di oggi e di ieri, perché si occupino della vendita. Chi desidera uno di questi blocchetti, può richiederlo. Se non venderà tutti i biglietti, restituirà quelli invenduti.

■ La nostra iniziativa non avrebbe potuto avere maggiori consensi. Abbiamo già venduto centinaia di biglietti. Pubblicheremo nel prossimo fascicolo doppio — numero di Natale del 15 dicembre — il primo elenco dei nomi ed il numero di biglietti che gli amici benefattori hanno già comperato.

DUMAS *figlio*

I CAPOLAVORI

VOLUME SECONDO
IN PREPARAZIONE

Il successo di questa nostra Collana I Capolavori è inconfondibile. Il primo volume (Ibsen) è risultato, per concorde parere di studiosi e critici, e per preferenza e simpatia di pubblico, la sola raccolta perfetta delle opere in versione italiana del grande norvegese. Il secondo volume Dumas figlio non sarà da meno dell'opera precedente. Raccoglieremo in un solo volume di mille pagine, su carta speciale, nitidi caratteri e rilegato, il teatro del maggiore rappresentante, universalmente conosciuto, del Teatro Romantico

dell'Ottocento. Seguiremo lo stesso criterio che ci ha guidati per il volume Ibsen: ogni commedia sarà nuovamente tradotta da uno scrittore, critico, comunque esperto di letteratura teatrale, che alla versione stessa farà precedere una nota informativa su quella singola opera. Si avrà così, per gusto e tendenze diverse, il pensiero di numerose personalità del mondo teatrale di oggi, sull'autore e sul Teatro Romantico. Tutte le versioni saranno condotte sulla edizione definitiva Michel Lèvy, 1867, quella alla quale Dumas figlio fece precedere alla Signora dalle camelie la storia vera dell'eroina del romanzo e del dramma: Alfonsina Plessis. Storia che sarà riportata anche nel nostro volume. A parte tutti i cenni introduttivi per ogni commedia, dovuti ai singoli traduttori, il volume avrà un'ampia prefazione generale sull'autore e sul Teatro dell'Ottocento.

LE OPERE ED I

TRADUTTORI

LA DAME AUX CAMELIAS (1852) LUCIO RIDENTI * DIANA DE LYS (1853) PIERO OTTOLINI * LE DEMI-MONDE (1855) DOMENICO LANZA * LA QUESTION D'ARGENT (1857) MANLIO DAZZI * LE FILS NATUREL (1858) ELIGIO POSSENTI * UN PÈRE PRODIGUE (1859) GINO DAMERINI * L'AMI DES FEMMES (1864) ALESSANDRO VARALDO * LES IDÉES DE MADAME AUBRY (1867) MARIO CORSI * LA PRINCESSE GEORGES (1871) CARLO LARI * LA FEMME DE CLAUDE (1873) LORENZO GIGLI * MONSIEUR ALPHONSE (1873) ALDO CAMERINO * L'ETRANGÈRE (1876) CELSO SALVINI * LA PRINCESSE DE BAGDAD (1881) BRUNO BRUNELLI * DENISE (1885) PIERO RAIMONDI * FRANCILLON (1887) GIGI MICHELOTTI * PRESENTAZIONE GENERALE DELL'OPERA DI RENATO SIMONI

Oltre l'edizione normale, anche questo secondo volume dei Capolavori avrà un'edizione di lusso, ad personam, con rilegatura da amatore, come è già stato fatto per l'Ibsen quattrocentonovanta copie, e dieci copie fuori commercio.

ABBONATEVI



Gazzetta del Popolo
Gazzetta Sera



ILLUSTRAZIONE DEL POPOLO
GAZZETTA DEI PICCOLI
TUTTOSPORT - RADIOCORRIERE

IL DRAMMA - TEATRO
INTERMEZZO
I CAPOLAVORI
PRENOTARE IL SECONDO VOLUME

SOCIETÀ EDITRICE TORINESE